كلمة الفنون

دائما، وفي أكثر الأزمان تشرذما وتأزما وتعصبا وفرقة، كانت الثقافة العربية الجادة والأصيلة قادرة على صون وحفظ نفسها، وابتكار وخلق قوانينها الخاصة، والنأي بنفسها عن كل الأدران التي قد تعلق بها، وتجميع مريديها حول عالمها، والالتفاف حول سراجها المنير.

وسط احتفالات الكويت بأنشطتها وفعالياتها عاصمة للثقافة العربية، تلقينا دعوة كريمة من الأخ فخري كريم، صاحب دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع، لحضور فعاليات أسبوع المدى الثقافي السنوي الثاني، في العاصمة السورية الشقيقة دمشق، وذلك في الفترة من ٣/٢٤ وحتى ٢٠٠١/٤/٢. وحرصا على مد وتقوية جسور الثقافة والفنون بين العواصم العربية، وتأكيدا لمفهوم العاصمة الثقافية العربية، كان حضورنا وكوكبة من الأخوات والإخوة المبدعين والمفكرين الكويتيين.

دمشق العرب وكعهدنا بها كانت تشرع أبوابها مرحبة وباسمة. منذ لحظات وصولنا الأولى، ومع تسلمنا برنامج تظاهرة أسبوع المدى، أدركنا أن جدولنا سيكون دسما ومليئا ومنوعا، وأن خير الثقافة العربية عميم، وأن جسورا وأواصر كثيرة تمتد وتتشابك بين دمشق والكويت.

دار المدى، وعلى الرغم من كونها دار نشر أهلية، استطاعت بجهودها الحثيثة أن تستقطب وتلمّ من حولها مجموعة كبيرة من خيرة مفكري ومبدعي وفناني ومثقفي الأمة العربية، بما جعل قاعة الملتقى مسرحا يضج باللقاءات الحميمية المؤجلة، مع أحباء وأصدقاء ومعارف كثر، يتوزعون على طول وعرض خارطة وطننا العربي.

في اليوم الثاني لوصولنا، تشرفنا بمقابلة الأخ الكريم الأستاذ عدنان عمران، وزير الإعلام، ولقد كان لقاء أخويا غمرته أجواء المودة والهم العربي المشترك، واستعرض خلاله نشاط الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية، وكذا أمور أخرى كثيرة تصب في خانة تقوية وتفعيل العلاقات الثقافية والفنية بين سورية والكويت، وبما يضمن دوام واستمرار وتمتين أواصر التواصل الفكري والثقافي العربي. كما تشرفنا أيضا بلقاء الأخت الفاضلة الأستاذة مها قنوت وزيرة الثقافة، وكان اللقاء وصلا وامتدادا للقاءات سابقة، كان آخرها مشاركة الوزيرة لنا قبل أشهر قليلة، احتفال الكويت بافتتاح أنشطتها عاصمة للثقافة العربية.

أول ما شدّ انتباهنا هو ذلك الحضور الكبير والمتفاعل من الجماهير الغفيرة، التي غصت بها قاعة الملتقى الكبرى، وعلى امتداد فعاليات الأسبوع، الأمر الذي جعل الجمهور العطش يفترش الطرقات خارج القاعة، لسماع صوت الموسيقار الفنان (مارسيل خليفة)، وبما ينفي تهمة عزوف المثقف والمتتبع والقارئ العربي عن المشاركة في الفعل الثقافي. ووسط هذا الحضور الملتهب، كانت تبرز للعيان واضحة النسبة العالية للحضور الشبابي، الفتيان والفتيات، وبحماستهم واندفاعهم الجميل... كانوا الأزهى والأكثر اخضرارا وتألقا، وبما يُفرح قلوبنا بأن أجيالا شبابية عربية واعدة، مؤمنة بقيمة الكلمة والفعل الثقافي والفني، قادمة لأخذ مكانها، وإكمال المسيرة، مسيرة الفكر والإبداع!

إلى جانب ظاهرة حضور الندوات، كان الحضور طاغيا ومشهودا في معرض الكتاب الموازي للفعاليات، في القاعة المقابلة. كانت جموع كبيرة من القراء، تتدافع متزاحمة أمام أرفف الكتب، تتفحص بلهفة العناوين الجديدة، ولا تتوانى عن اقتناء أمهات الكتب المبدعة، التي حفرت مكانها في قلوب القراء العرب، بما يؤكد مكانة وحضور الكتاب العربي. ولم يكن الأمر مختلفا في الوقوف أمام لوحات المعرض التشكيلي المصاحب للملتقى!

برنامج الأسبوع كان حافلا بمختلف المواضيع العربية الملحة، نذكر منها:

- ندوة بعنوان (ماذا بقي من الناصرية بعد عبدالناصر؟).
- ندوة بعنوان (هل للاشتراكية مستقبل في العالم العربي؟).
- ندوة بعنوان (إسلام التنوير وإسلام العولمة).
- ندوة بعنوان (الأدب والهوية الوطنية).

وفي هذه الندوات جمعاء شارك عدد كبير من الأسماء العربية الفاعلة والحاضرة المؤثرة في ميادينها، وكذلك عقدت ندوات بمشاركات وشهادات روائية وشعرية ومسرحية وتشكيلية وسينمائية لمبدعين عرب، نذكر منهم: (وليد إخلاصي، وواسيني الأعرج، وممدوح عدوان، وإسماعيل الفهد، ومظفر النواب، وأحمد الشهاوي، وزينب الأعوج، وهالة محمد، وعوني كرومي، وأحمد معلا، ونور الشريف ورضوان الكاشف، ونصير شمة، وإلهام المدفعي).

إن التواصل مع مجمل فعاليات الملتقى، وكذا اللقاءات الكثيرة، مع مختلف المفكرين والأدباء والفنانين وجموع القراء والمهتمين، ليشكل فرحا وزادا ثقافيا مهما وملهما للجميع ودون استثناء.

إن توالي فعاليات الكويت عاصمة العرب الثقافية، حيث عشنا (أسبوعاً ثقافياً بحرانياً، وأيام السينما العربية المميزة) إضافة إلى الدور الذي تلعبه الملتقيات الثقافية والفنية، وفي أي من العواصم العربية، إنما يعيد إلى صدورنا نفحة من فرح، ويبعث فيها هبة من أمل، بأن هذه الأمة العظيمة، لا بد أن تستعيد مكانتها الفكرية والثقافية والفنية، وأن خراب وطغيان بعض الأنظمة العربية، لا شيء أقدر على مواجهته والارتفاع عليه، سوى ذلك الفعل الثقافي الأصيل، والذي سيبقى أبدا أقرب ما يكون إلى نبض الشعب العربي!

تحية شكر من القلب نوجهها إلى دار المدى، متمنين دوام التواصل بين الكويت، وكل العواصم العربية الحبيبة.

محمد الرميحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

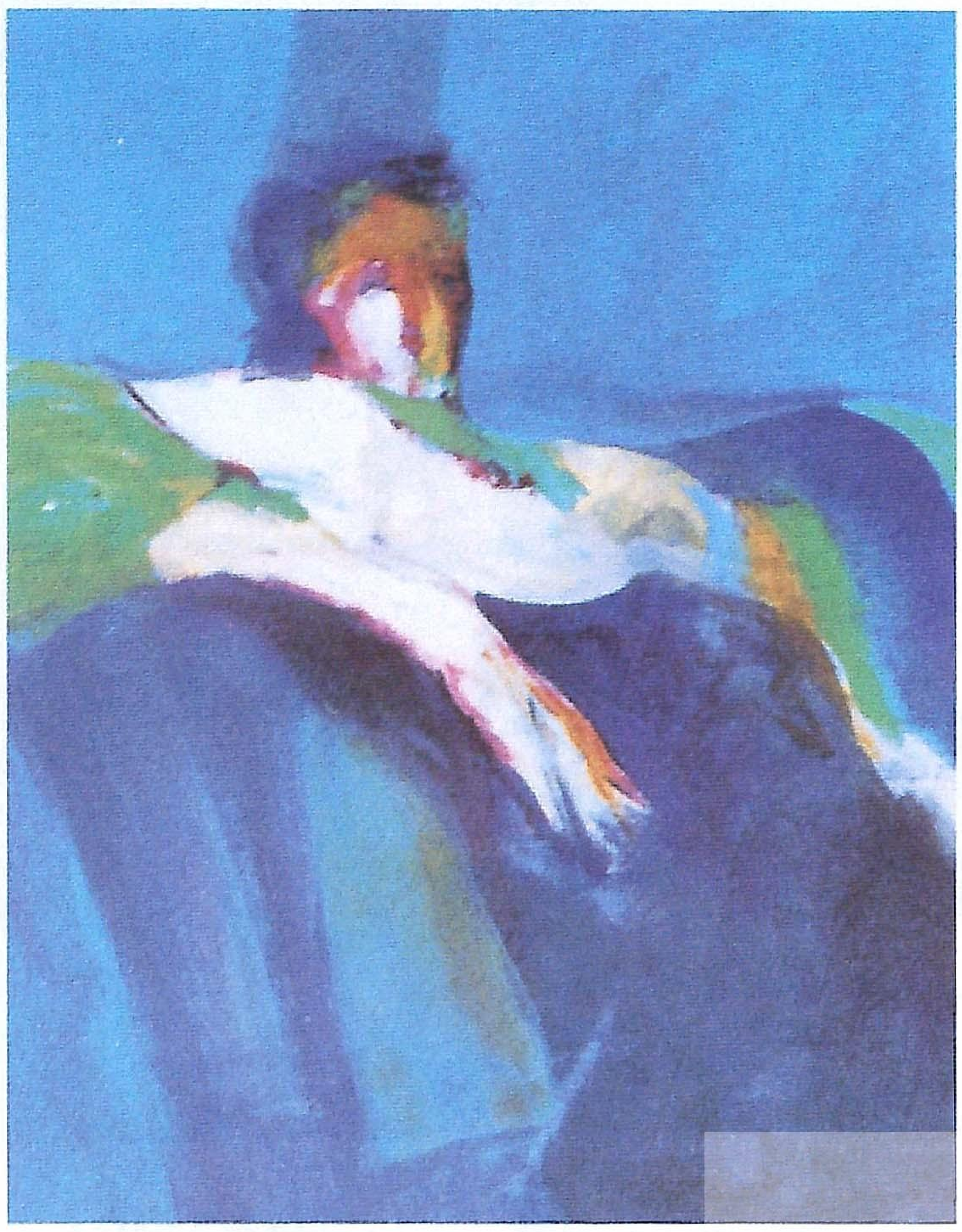
رحلة البحث عن معاني الأشكال

جبر علوان.. من التجريد إلى التشخيصية الجديدة

جبر علوان

لا أظن أن أحدا وصف الفنان جبر علوان بتلك الدرجة من الدقة والعمق كما فعل سعدالله ونوس حين اعتبره «حفنة من الألوان القزحية، وحفنة من الأضواء السرية، وموهبة سحرية قادرة على أن تبدع بدءا من هذه المواد المتقشفة لوحات هي كالرؤى تغير كيمياء الجسد، وتغير حالاته المزاجية». كلمات الكاتب السوري الراحل هي أشبه بمقدمة أو خاتمة لكل ما يمكن أن يقال عن الفنان ولوحته، عن مكامن إلهامه ومسالك تمثيله البصري لتجربته. اللوحة، برأي جبر، وسيط بسيط جدا قابل لتحميله أشياء بسيطة. غير أنه خلف تلك البساطة الظاهرة تكمن قوة خفية ترصد الحالة الإنسانية في لحظات حضورها المكتنز بالدلالات، وتؤسس لغة تواصل بين مخيلة الفنان المتأججة وعين الناظر المترقبة. عند اللون تلتقي كل خيارات جبر الفنية، ففيه يجرب عبثه وحريته، ومن بين إشراقه وانكفائه تنبجس مصادر التوتر وفسح الاستعراض. اللون هو بوصلة الفنان ومتاهته الأخيرة.

هذه المقابلة حصيلة جلستين طويلتين مع الفنان العراقي في مرسمه بمدينة روما.



(عمق ازرق) ٦٠×٦٠سم - ١٩٩٢

إيطاليا - كامل شياع

لوحاته تميزت بقدرتها على استحضار اللون كقيمة مستقلة تضيء الأشياء من الداخل وتعيد تركيب الحالات المرئية وغير المرئية، والآن... أين وصل في هذا المضمار الذي اختاره لبحثه... يقول:

- البعد التحليلي النفسي للون هو ما أركز عليه حاليا، لم يعد اللون يمتلك عندي تلك الخاصية الجمالية التي تقف عند حدود حالة تعبيرية يستوفيها مشهد اللوحة ويؤطّرها. إن دوره لا يقتصر على إنتاج مشهد جميل وغنائي، لأنني أدرس من خلاله الحالة الداخلية للموضوع الذي أرسمه، بما تتضمنه من قلق وتوازن، واضطراب. إنني أرى اللون داخل أعماق الشكل المشخص (figure) أو في مجال الخلفية أو الهالة التي تتيح ظهوره وانكشافه. اللون، بالنسبة لي الآن، وسيط لسبر الروح الداخلية للموضوع، ولتشخيص إثارات تسبق المشهد أو تعقبه. إنه يعبر عما تعجز الكلمة عن التعبير عنه، من دون أن يفقد وظيفته كعنصر تكويني في بناء اللوحة لأنني اعتبر نفسي من فناني الاتجاه التشخيصي الجديد. أكرر: ليست القيمة الجمالية البحتة للون هي التي تثير اهتمامي ولا البعد التعبيري المباشر له، إنما قدرة اللون على معايشة وكشف عمق الموضوع.

ولكن، ما هذا العمق؟ وأين يكمن؟ هذا ما يحدده علوان بقوله: «وأنا أرسم أحاول أن أتوغل إلى روح الموضوع، وهي المسألة التي لم أولها اهتماما كافيا في أعمالي السابقة. حقا لقد صورت الشكل الإنساني في حالة حركة، فتراه يكاد يطير أو يرقص أو يسقط على الأرض، لكنه الآن أكثر تداخلا مع شرطه الخارجي. إن روح الموضوع تتجسد في العلاقة بين عالم الذات وعالم الواقع. انظر، مثلا، إلى تلك اللوحة الخضراء التي تمثل امرأة أفريقية رسمتها في إطار بيئتها الطبيعية والثقافية، وقارن مشهدها المشحون بالحركة بالمشهد شبه الساكن في اللوحة المجاورة للمرأة الآسيوية، حيث حاولت إبراز التناقض بين الشكل الممتثل والخاضع وبين الخلفية العنيفة والملتهبة المحيطة به. في اللوحة الثالثة، التي راعيت فيها توزيع اللون بطريقة تشبه طريقة الرسام الإيطالي كارافاجو، ركزت على سمات التحدي في ملامح شخصية المرأة العربية. هكذا تجدني أبتعد تدريجيا عن المسحة التجريدية التي طبعت شخوص أعمالي السابقة، لأهتم بدلا من ذلك بقراءة الدوافع النفسية من قلق ورغبات واستجابات غريزية. ما عدت أكترث بالمظهر الخارجي للشخوص، ذلك المظهر الذي يحولها إلى ما هو أشبه بمفردات لقطة فوتوغرافية خالية بذاتها من أي عمق. هذا التوجه فرض علي العودة إلى الأسلوب التشخيصي في بناء اللوحة بطريقة قريبة من الأكاديمية. ولأنني أريد أن أقول شيئا ذا معنى، أجد نفسي مضطرا للعودة إلى الشكل المشخص. أعترف لك أنني لا أعرف إلى أين ستقودني هذه المحاولة».

بنية اللوحة

وعلى الرغم من أن بنية لوحته لم تتغير رغم تغير مناخاتها وعناصرها وتوزيع نقاط ارتكازها، فإن جبر علوان يؤكد أن هناك فرقا يحدده في: «إنني كنت أتأرجح بين التجريد والتشخيص، بينما تتضح أمامي اليوم ممكنات جديدة خصوصا في معالجة خلفية اللوحة. إنني أنتقل الآن من الأسلوب التعبيري التجريدي إلى التشخيصية الجديدة. بموازاة ذلك صرت أحذر مغريات الألوان البراقة، لأن وظيفة اللون تكمن أساسا في كشف وإضاءة العالم الداخلي للإنسان. كذلك صرت أقتفي الأبعاد الكاملة للعلاقة بين الشكل المشخص والفضاء المحيط به، وهو ما يفرض إعادة توزيع اللون. على الرغم من ذلك لا أريد أن أصور الأشياء بطريقة أكاديمية تقليدية، فطريقتي في الرسم ليست واقعية محاكاتية. عندما أرسم أطلق الحرية لحساسيتي قبل أي اعتبار آخر.

شيء من الغموض يغلف لوحاته، غموض يلتبس فيه الجمال بالسمو، فهل يشعر علوان بقوة ما تسحبه نحو ارتياد عالم لا يقبل التمثيل لأنه يفوق قدرة الحواس على الإدراك؟ جبر علوان لا ينكر هذا الغموض، لكنه يفسر أسباب الإحساس به:

- «أولا، ليس كل ما أريده يظهر مباشرة على سطح اللوحة. ثانيا، أحاول أن أجعل اللون قريبا من الموسيقى التي لا أستطيع تحديد تأثيرها فيَّ مع أنها تلهمني بعوالمها اللانهائية. للون بعد مجرد كالموسيقى. والألوان التي أستخدمها في الفترة الأخيرة تزداد عتمة على الرغم من الضوء الشديد الذي ينبعث هنا وهناك. لعل هذا حصيلة التأثيرات اللاواعية في مخيلتي. إنني أجرؤ اليوم على استخدام اللون الأسود وهو ما لم أفعله في الماضي.

لكن أجواء الليل المظلمة كانت موجودة في لوحاته القديمة التي تعود إلى سنوات الثمانينيات فهل هناك فرق بين أجواء الماضي وعتمة الحاضر؟!

- كانت هناك مساحات تجريدية بعضها قاتم، أما الآن فغدت أكثر وضوحا في تفاصيلها وتكويناتها. بشكل عام كنت أميل إلى الألوان الشفافة، لكنني لا أستطيع أن أستمر على المنوال نفسه. هناك قوة داخل النفس لا يمكن إدراكها أو عقلنتها. حينما أرسم أتصرف بعفوية الأطفال، وأطلق العنان لمكنونات النفس لتتسرب من تلقاء ذاتها. أحيانا يستوقفني لون واحد فيدفعني إلى تغيير اللوحة بأكملها.

متى تحين هذه اللحظة؟

- إنها تأتي حينما أشعر أن اللوحة في طريقها لأن تصبح كيانا مستقلا ومنفصلا عني. آنذاك تلزمني بمنطقها على الرغم من أنها نتاج مخيلتي وعملي.

”
للجمال في اللوحة طابع نسبي ولا وجود لقالب واحد يحدد ماهية الجمال.. اللوحة في نهاية المطاف هي وسيط بسيط جدا، وقابل لتحميله بأشياء بسيطة
“

الفن والجمال

برز في أعمالك انشغال واضح بالبعد الجمالي الذي قد يتحقق أحيانا على حساب التقنية. كيف تنظر إلى علاقة الفن بالجمال اللذين تحولا، في عصرنا، إلى قيمتين منفصلتين؟. هل تقصد من وراء شحن اللوحة بمناخ نفسي خلق صدمة للمشاهد، أم مجرد استساغة خفة وعفوية تعبيرات الغريزة؟

- للجمال في اللوحة طابع نسبي. لا وجود لقالب واحد يحدد ماهية الجمال. فان جوخ، الرسام الهولندي، أسقط على لوحته أقسى حالات قلقه وتمرده، وأدفارد مونخ رائد الاتجاه التعبيري، أودع في لوحته الشهيرة «الصرخة» أعلى درجات الاغتراب عن العالم. يمكن للجمال أن ينبثق حتى من أكثر الحالات درامية. في الواقع أن الأبعاد الدرامية هي الطاغية على حياتنا في هذا العصر التافه. على الرغم من ذلك، تعج الحياة بالكثير من الأشياء الجميلة التي ينبغي اكتشافها. التنوع الهائل الذي يسود الفن التشكيلي العالمي جعل من المحتم التسليم بعدم وجود اتجاه تطوري أحادي في الفن، ليست هناك تراتبية بل تجاور أفقي بين مختلف الاتجاهات والأساليب. المشهد يتسع للجميع في العالم التعددي الذي نعيشه. في مقابل الاتجاهات التي تتمرد على قوانين اللوحة التقليدية، هناك عودة إلى اللوحة كوسيط تعبيري. هذه العودة تنطلق من روحية جديدة دون انقلابات صاخبة كالتي شهدتها بداية القرن العشرين. اللوحة في نهاية المطاف هي وسيط

بسيط جدا، وقابل لتحميله بأشياء بسيطة. كل ما أحاول طرحه هو إشراق وجمالية اللون الذي يظهر في أكثر المواقف درامية وحدة. بالطبع ليس من السهل خلق مفردات جميلة، لكن ينبغي الحذر من السقوط في التزويق اللوني الذي يسطح لغة التعبير. لهذا السبب تراني أتمسك بأهمية البعد النفسي في اللوحة.

• ما الذي تشعر به وأنت تتهيأ لرسم لوحة؟

- الرسم عملية صعبة تبدأ بقلق وخوف، لكنني لا أرسم فعلا قبل أن أشعر بأنني متحرر من نفسي ومن المسؤولية العقلية. من خلال الرسم أمارس نوعا من اللعب: اللوحة الفاشلة أتركها من دون تردد، واللوحة التي أشتغل عليها تكون معرضة للتغيير مرات ومرات. تربطني باللوحة علاقة حميمية، فهي ذاتي والآخر معا، التابع لإرادتي والمتمرد عليها. اللوحة هي الند الذي يتحداني وأتحداه. لكي أرسم أحاول أن أنسى كل ما تعلمته من تقنيات أو مؤثرات أخرى. عادة لا أحب أن يشاركني أحد المكان في أثناء الرسم، لكن يحدث أحيانا أن أجد متعة في حضور شخص يراقبني ويستمع لي وأنا أشرح له كيف أختار الألوان وأوزعها على سطح القماشة.

• تبدي في لوحاتك عناية خاصة بإظهار تفاصيل الوجه، خاصة وجه المرأة، بينما تترك بقية سطح اللوحة غائما وشبه مجرد. ما الذي يوحيه الوجه الإنساني إليك؟

- الوجه هو حالة تعبيرية كاملة. إنه بوابة أفق لا نهائي لعالم الإنسان الداخلي. لكنني لا أركز دائما على الوجه، بل أركز أيضا على تفاصيل أخرى من الجسم. فثمة مناطق

"تربطني باللوحة علاقة حميمية، فهي ذاتي والآخر معا.. هي الند الذي يتحداني وأتحداه!"

تعبيرية قوية كحركة اليد مثلا، لذلك أشبعها بالضوء لأمنحها الطاقة التعبيرية المطلوبة. في كل لوحة من لوحاتي ثمة بؤرة واحدة، وكل ما يحيط بها يوظّف لإبرازها. لا أرغب ولا أستطيع أن أصنع لوحة تتخللها مراكز مشتتة، ومتناثرة ومتناحرة. لا تغريني بؤرة اللوحة من الناحية التشريحية، بل من ناحية الدلالة التعبيرية. عبر اللوحة أجد تعويضا وإشباعا لرغبات دفينة في البوح والتواصل. اللون عندي أهم من الخط بكثير، إنه روح اللوحة، ومن خلاله أترجم خفايا النفس وتوتراتها. لهذا لا أخشى في جميع الأحوال من اللون، لكن ينتابني قلق منذ البداية على مصير اللوحة كبناء وكوحدة متماسكة. لا أرسم قبل أن أشعر بأنني في أحسن حالاتي المزاجية. كما لو أنني على موعد مع الحب!

• كيف يختمر موضوع اللوحة في ذهنك؟

- أحيانا تراودني فكرة تحثني على تنفيذها. إذا واجهتني مصاعب تقنية ألجأ إلى المصادر الكلاسيكية لتذليلها. أهرع إلى أعمال الفنانين

(سجال) ٢١٥×٢٧٠سم - ١٩٨٦

العظام بحثا عن حل لا أجده، لأن الحل كامن في ذات الفنان صاحب المشكلة. فهو الذي يخلقها وهو الذي ينبغي عليه تذليلها. في لوحة المرأة الأفريقية التي أمامك واجهتني مشكلة طغيان الجسد على الخلفية التي تمثل البيئة الطبيعية. فوضعت الجسد في منتصف اللوحة للإيحاء بالشبه بينه وبين جذع شجرة في غابة أفريقية، وأضفت ألوانا غير طبيعية لكسر حدة الألوان الطبيعية.

حساسية غريزية

• ما الذي حملته معك منذ أن شرعت بدراسة الفن في العراق نهاية الستينيات؟

- حملت معي حساسية غريزية إزاء اللون. لكن كيف؟ في أيام الدراسة بمعهد الفنون الجميلة ببغداد لم أكن مهتما بالفن قدر اهتمامي باكتشاف مدينة بغداد، ففيها عثرت على أشياء كثيرة ومارست حياة قلقة وفوضوية ضاعفت من انفصالي عن عالم القرية (ناحية المحاويل قرب مدينة الحلة) الذي انحدرت منه. قلت لم أكن طالبا جديا في الرسم ولا في النحت، لكنني كنت أميل إلى الثاني، وأول جائزة حصلت عليها قبل دخول المعهد كانت عن عمل نحتي، وكذلك الحال بالنسبة للجائزة الثانية. الأستاذ ميران السعدي ألح علي للاستمرار في دراسة النحت لأنني أبدي قدرة جيدة في نحت البورتريه. التأثير الأكبر فيّ مصدره الأستاذ رسول علوان، لقد تعلمنا منه أسرار الألوان الانطباعية والتعبيرية، وتابعني شخصيا بكثير من الحرص، وكان الوحيد الذي راهن علي من بين أساتذة المعهد الذين اتفقوا على عدم جديتي كفنان، حتى الأستاذ محمد مهر الدين الذي أثر فيّ فكريا لم يرشحني لأن أصبح فنانا في يوم من الأيام. لكنه، كما فهمت منه لاحقا في لقاء جمعني به في عمّان، كان يقصد تحريضي على العمل، إذ ذكرني بلوحة «طبيعة ميتة» التي انجزتها بألوان مائية وأضفت إليها ألوانا زيتية وأعجبتني كثيرا آنذاك، ولم تعجبه لأنه أصر على أن أتعلم أولا الرسم بطريقة أكاديمية. أود أن أشير أيضا إلى الأستاذ شاكر حسن آل سعيد الذي اهتم بي هو الآخر. هذا الفنان الكبير درّسنا تاريخ الفن في المعهد ويحتل موقعا متميزا ضمن حركة الفن التشكيلي في العراق.

• وإيطاليا التي قصدتها منذ بداية السبعينيات، ماذا أضافت لك الدراسة والحياة فيها؟

- وصلت إلى روما ومازلت أقيم فيها حتى الآن. كان اهتمامي موجها نحو اكتشاف حياة المدينة وناسها، وليس نحو إتقان حرفة الرسم. أمضيت عدة سنوات في دراسة الفن في أكاديمية روما، ولم أكن كعادتي جديا في الدراسة. منحتني روما وإيطاليا عموما أكثر مما كنت أتوقع. لا أستطيع أن أنكر تأثري بالفن الإيطالي بقديمه وحديثه، وبحياة البلد

(الجواهري) ١٤٠×١٤٠سم - ١٩٩٧

الثقافية والسياسية.

• أخبرتني مرة أنك تجمع بعض أعمالك المهمة لعرضها في العراق مستقبلا؟

- هذه ليست فكرتي، أنا عراقي وللعراق حق عليّ ينبغي أن أفي به، ولو كانت الظروف طبيعية لعدت إلى بلدي لأتعلم وأعلم، كما فعل أساتذتي من قبل. تشغلني في هذا الصدد فكرتان: أن أعود ببعض الأعمال إلى العراق بعد أن تتغير ظروفه السياسية، أو أن أوصي بأن تعاد بعد موتي بعيدا عنه. الفكرة الثانية، أن يتم جمع أعمال التشكيليين العراقيين المقيمين في الخارج لنقلها إلى العراق في المستقبل. الفكرة لا تخلو من تحريض، إلا أنني أدعو إلى الشروع بتحقيق هذه الفكرة منذ الآن، على أن تبادر مجموعة من الفنانين إلى السعي في هذا الاتجاه، ويمكن استضافة المتحف المفترض خلال فترة مؤقتة في دولة أوروبية أو عربية.

• كيف غدت علاقتك بالمكان بعد ثلاثة عقود من الهجرة؟

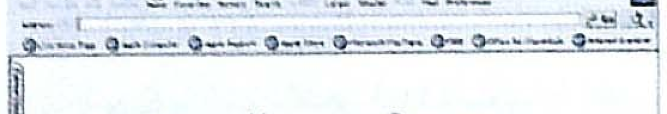
- على الرغم من جذوري العراقية، أشعر بأنني لا أنتمي إلى مكان محدد. في الحقيقة لا أحب النظر إلى الوراء، ولا أريد أن أحمل ثقل الماضي معي وأنا أسير إلى الأمام بحثا عن الجديد. الماضي يترسب لوحده في طبقات اللاوعي ولا حاجة إلى استرجاعه. أكثر ما أخشاه هو الحنين الذي لا أطيقه، ولعي بالاكتشاف يجعلني أجد نفسي مدفوعا إلى أن أكرر بيتا من شعر الجواهري يقول:

يا للثمانين ما ملّت مطامحها
لكن يراودها خوف من الملل

لا أخفي أن إقامتي الطويلة في روما وصداقاتي المتشعبة مع الإيطاليين جعلتني أشعر بأنني إيطالي. أما كفنان فأفضل أن أنتقل بين أكثر من مكان بحثا عن الشمس والضوء، لا أستطيع أن أرسم في شمال أوروبا، ولو أتيحت لي الفرصة لقضيت كل ثلاثة أشهر في بلد مختلف.

• كم مرة رسمت الجواهري؟

- رسمته في لوحتين مهمتين. شخصية الجواهري تلهمني كثيرا، ففيها خلاصة تاريخ العراق الحديث منذ عشرينيات القرن الماضي وحتى سنوات الغربة التي ودعها إلى العالم الآخر. إنها شخصية متناقضة مزجت بين العبث والالتزام، بين الحب غير المحدود للحياة وبين التمركز الشديد على الذات. لم أرسم الجواهري إلا حين اكتشفت وجود تشابه بين شخصيته وشخصيتي. أثارني شموخه فصورته في لوحة ركّزت فيها على حركة يده التي أسقطت عليها بقعة ضوء من الأصفر الساطع، وبصمت على كفه بكفي الملطخ باللون الأسود. حينما زرته بعد ذلك كانت الشيخوخة قد أثقلت عليه. قبل سنة ونصف السنة من وفاته أعدت رسمه جالسا، شارد الذهن، متأملا زمنه الذي يوشك على الانقضاء. ألبسته رداء أحمر قانيا يشبه ثوب الكاردينال، ورمزت لمدينته (النجف) بالأزرق، ونثرت ظلال مقبرتها الشهيرة على خلفية المشهد. لم تفارق الرجل روحه المكابرة، كان حضوره مهيبا في لحظة أوشك الغياب فيه على ابتلاعه ◆



http://qusay.8m.com

موقع للفنان التشكيلي السعودي قصي العوامي حيث يعرض فيه أعماله ولوحاته الزيتية المتميزة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعار البينالي الروح في النفس... الروح في البدن... الروح في الآلة

شهد بينالي القاهرة الدولي في دورته الثامنة، انطلاقة بالأفكار والرؤى البصرية إلى آفاق جديدة أكثر تطورا، والخروج من نمط الرسم التقليدي إلى تطبيقات لأفكار وأبحاث الفن الحديث في استخدام الفنان للعديد من صيغ الإدراك البصري، وإطلاق الفنان لمخيلته ووسيلته في تسجيل انطباعاته، الذي يعتبره المتابعون أهم إحداثيات القرن العشرين.

هنا قراءة للمشاركات العالمية في البينالي، والتي اتفقت على الابتعاد أكثر عن اللوحة والتمثال التقليديين، والدخول بعمق أكبر إلى عالم الفن المركب، أو ما يمكن تسميته بـ «تزاوج الفنون».

القاهرة - يحيى سويلم

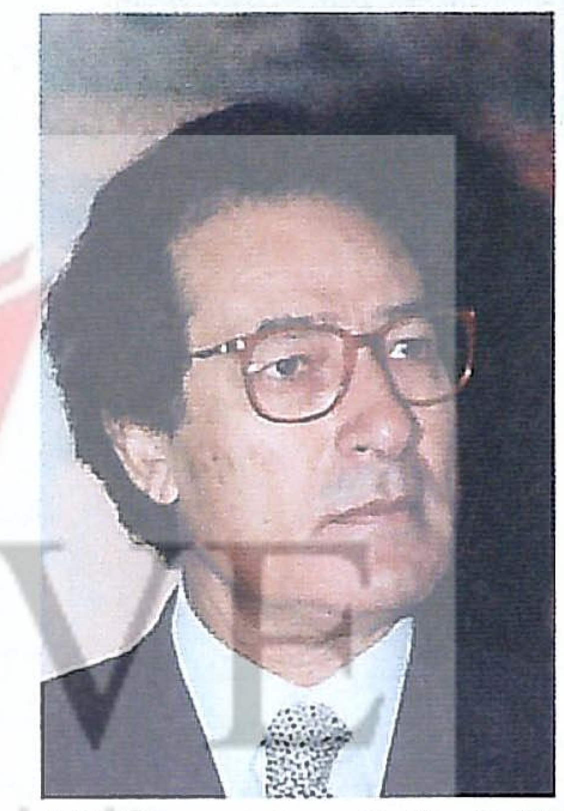
بينالي القاهرة طرح السؤال في دورته الأخيرة:

هل انتهى زمن اللوحة والتمثال؟!

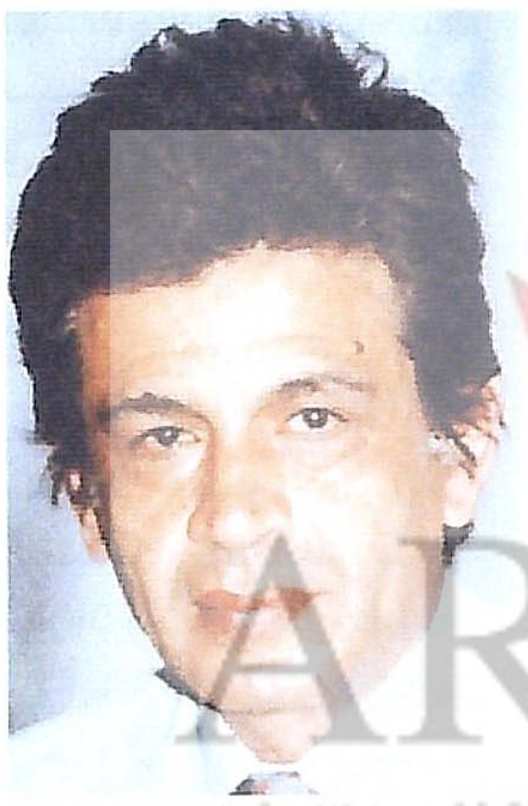
لقد أصبحت معارض الفن الدولية الكبيرة والمهرجانات التشكيلية المنتشرة في كثير من دول العالم، مثل البيناليات (التي تقام كل سنتين) والترينياليات (التي تقام كل ثلاث سنوات)، من أهم المحافل الدولية التي تتصدى لإقامتها أجهزة الدول الثقافية (الرسمية غالبا) بالتنظيم والإدارة، باعتبارها مسألة تفاخر وطنية بين الدول المتحضرة، ووسيلة حضارية لإقامة جسور للثقافة والفن، وقناة تواصل عبر التعبير الإبداعي الخلاق مع مختلف دول العالم.

ومن أشهر هذه البيناليات والترينياليات، بينالي فينيسيا الدولي (إيطاليا)، وبينالي الشباب في باريس، وبينالي ساو باولو الدولي (البرازيل)، وترينالي الهند الدولي، وبينالي دكا الدولي (بنجلاديش)، والمعارض الوثائقية «مهرجان دوكيومنتا» بألمانيا، وبينالي الإسكندرية لدول حوض البحر الأبيض المتوسط، وبينالي اسطنبول، وبينالي أنقرة، ومعرض FIAC السنوي في باريس، وبينالي براد فورد بانجلترا، وترينالي برشلونة الدولي، وترينالي آسيا الدولي في أستراليا واليابان، وبينالي فيينا، وبينالي القاهرة الدولي، الذي احتفلت جمهورية مصر العربية بافتتاح دورته الأولى في يونيو العام ١٩٨٤، وخصصتها للفنون العربية، من أجل ازدهار حركة الفن في أمتنا الخالدة» (على حد تعبير المرحوم محمد عبدالحميد رضوان وزير الثقافة في ذلك الحين). وكان الهدف من تنظيم البينالي هو توفير ملتقى ثقافي حميم في القاهرة لفناني الأمة العربية، بالرغم من الظروف السياسية الحرجة التي كانت تمر بها الأمة العربية.

ثم كانت الدورة الثانية للبينالي في نوفمبر ١٩٨٦ التي ضمت فنون أوروبا الغربية إلى جانب الفنون العربية، على اعتبار أن البلاد العربية دائمة التمثل في جميع دورات البينالي تأكيدا على الوحدة الثقافية العضوية التي تجمع هذه الدول؛


الفنان فاروق حسني وزير الثقافة المصري

الفنان د. أحمد نوار رئيس قطاع الفنون التشكيلية ورئيس اللجنة العليا للبينالي


الفنان أحمد فؤاد سليم القومسير العام للبينالي

وكانت هذه الدورة تهدف إلى تحقيق هدفين أساسيين: أولهما تحقيق تلاحم قوي ومستمر بين الفنون التشكيلية العربية المعاصرة في مختلف الأقطار العربية، وصولا إلى تأكيد مكانة الفن العربي التشكيلي المعاصر بين فنون العالم الحديث، وثانيا تحقيق الفائدة المحققة للتبادل المثمر الفعال بين فنون العالم العربي المعاصرة والأعمال الإبداعية لدول العالم الأخرى.

وخطط بعد ذلك لمشاركة دول أوروبا الشرقية، ثم دول آسيا وأفريقيا ودول أمريكا اللاتينية والولايات المتحدة.

ومما لا شك فيه أن الإقدام على تنظيم هذا العرض الفني الضخم كل سنتين، لدليل على حيوية الاهتمام بالفنون البصرية وإبداعاتها، ووعي كامل بالدور الكبير الذي يمكن أن تلعبه هذه الفنون في حياة الأفراد والمجتمع معا، وتأكيد لدور مصر عبر التاريخ، وما تقدمه من الفن والثقافة لبناء وتعميق الحضارة، ومحاولة الوصول بالفن العربي التشكيلي المعاصر إلى مكانة طيبة بين فنون العالم الحديث.

ويمكننا القول مطمئنين إن بينالي القاهرة الدولي يشهد مزيدا من التطور والتقدم في كل دورة جديدة، ليحتل مكانة كبيرة ومهمة يستحقها بين أبرز الأحداث الثقافية في العالم، كما أقر بذلك المهتمون والمتخصصون من نقاد وفنانين، ويرجع الكثيرون ذلك إلى ازدهار الحركة الفنية التشكيلية في مصر، وإشاعة الحيوية والعصرنة في مؤسسات الثقافة والفنون القائمة عليها.

ويشهد البينالي في دورته الثامنة مشاركة ٢٣٠ فنانا من (٥١) دولة، ويؤكد الاهتمام بالوجود من مختلف دول العالم، انعكاسا للصدى العالمي لنجاحات دوراته واحدة بعد أخرى وعلى مدى ست عشرة سنة مضت، منذ انعقاد دورته الأولى العام ١٩٨٤ والتي شارك فيها (١٢٨ فنانا من ١٢ دولة عربية)، وقد استضافت هذه الدورة ضيوف شرف من الفنانين والمبدعين العالميين كنجوم للمهرجان وهم: بيترو كونساجرا (١٩٢٠) من إيطاليا وشارك بأعماله من الحديد والجرانيت (٢٥ طنا)، وهو فائز بالجائزة الدولية

> ”كانت الكويت من أولى الدول العربية التي نظمت بينالي للفنانين التشكيليين العرب العام ١٩٦٩ واشتركت فيه ٦ دول عربية“

الكبرى لفن النحت في بينالي فينيسيا الدولي ١٩٦٠، وعقب ١٩٦٤ شرع في النحت الملون وانتقل إلى أمريكا ١٩٦٧، وشارك في معرض (النحت في القرن العشرين)، في أثناء إقامته بالولايات المتحدة حدث له تحول مهم في حياته الفنية حيث أخذ نحته شكلا أقل حجما، فاكتسب بذلك شفافية لم يتوصل إليها الفن التشكيلي من قبل، وهي بداية الأخذ بمبدأ «السمك»، وفي العام ١٩٨٤ نفذ عمله Meeting وهو بناء من الزجاج والحديد والأسمنت ليكون بمنزلة مكان للالتقاء، وفي العام ١٩٨٩ أقام الجاليري القومي للفن الحديث بروما معرضا استيعاديا لأعماله، واستضاف متحف الأرميتاج بسان بترسبرج بروسيا معرضا خاصا لأعماله العام ١٩٩٣ ليكون أول فنان تجريدي يستضيفه هذا المتحف.

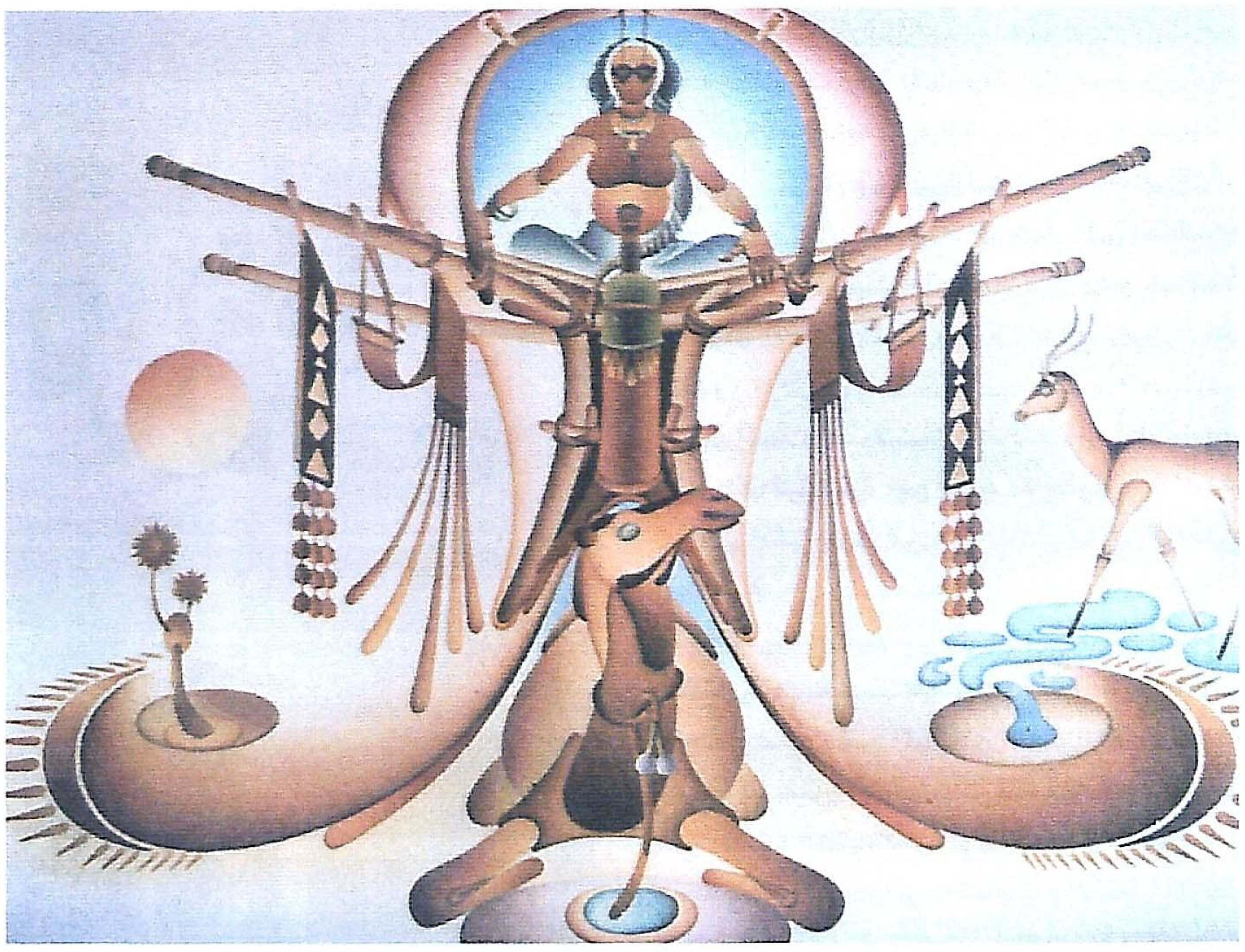
الثاني: الفنان كارل هينتج بيدرسون (١٩١٣) من الدنمارك ويشارك بـ (١٢) عملا، وهو عضو جماعة كوبرا الفنية والمعروفة عالميا، وشارك في العديد من معارض الجماعة للفن التجريبي العالمي في أمستردام وقصر الفنون الجميلة في ليج (١٩٥١) ومتحف الفن الحديث في باريس وهامبورج (١٩٨٢ - ١٩٨٣)، وفي معرض كوبرا (٥٠ عاما للفنون التجريبية) في كوبنهاجن ثم في هولندا.

وانجز لوحة جدارية بطول ٢٠٠ متر من الخزف من العام ١٩٦٦ إلى ١٩٦٨ تحت عنوان «لعبة الخيال حول عجلة الحياة» في الدنمارك، وله العديد من المقتنيات في متاحف الدنمارك وأمريكا والسويد.

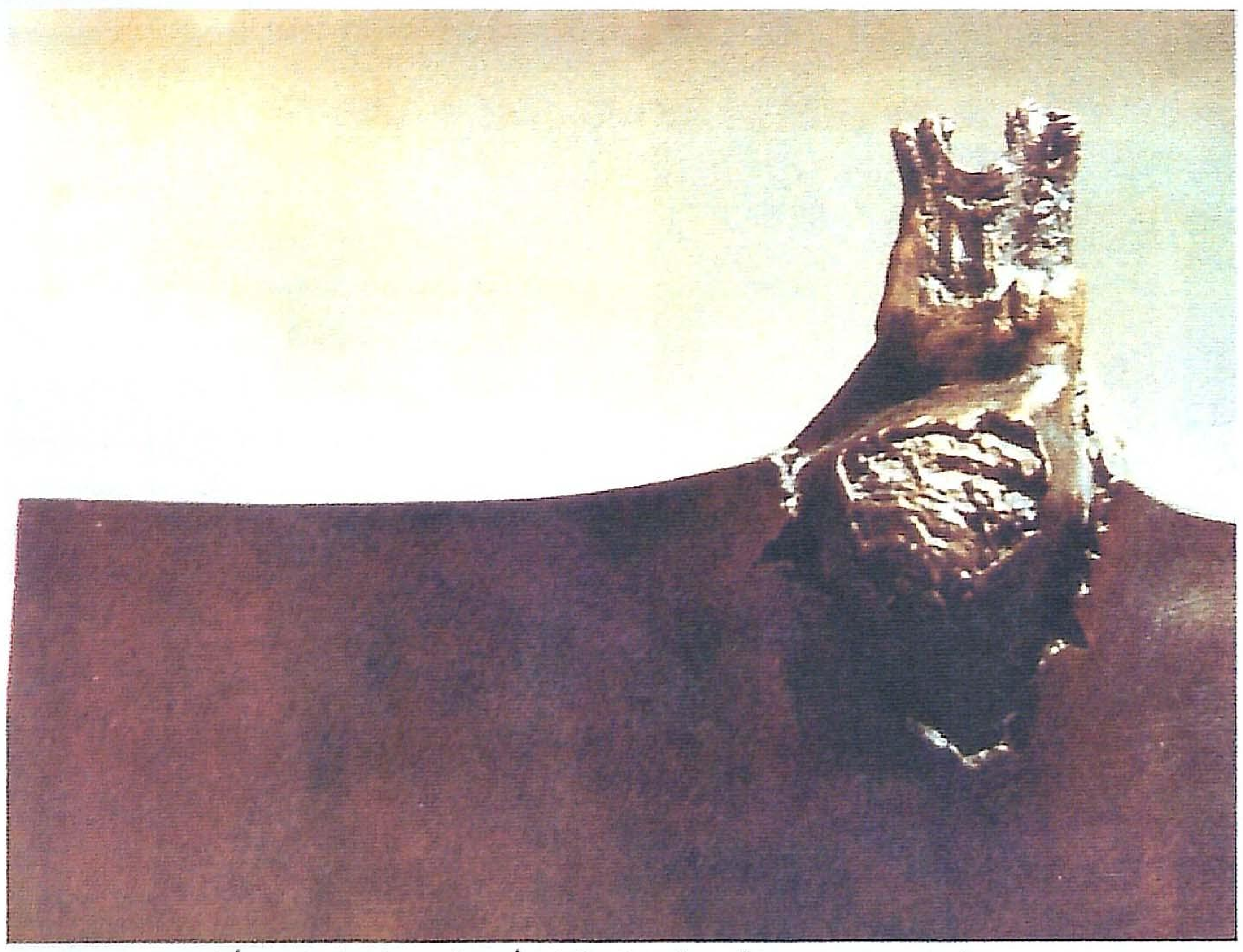
الثالث: الفنان فابريزيو بليسي (١٩٤٠) في إيطاليا، أستاذ في أكاديمية فينيسيا، اتخذ من (الماء) الموضوع الأساسي لأعماله سواء في أعمال التركيب أو أفلام الفيديو أو فن الأداء (البروفورمانس)، كما أنه يركز إنتاجه على البيئة مستخدما في ذلك الأعمال ثلاثية الأبعاد (تقنيات الفيديو)، وهو يدرس حاليا مادة المشاهد الإلكترونية في أكاديمية فنون الإعلام في كولونيا، وأقام الفنان وشارك في المئات من المعارض وأفلام الفيديو وفن التركيب.

الرابع: الفنان بيتر فابيل (١٩٤٤) من النمسا وهو أستاذ ومحاضر في نظرية الشكل ونظرية الإدراك وفن الاتصالات الحديثة والتصوير الفوتوغرافي والفيديو (للفن الرقمي) والفن الإلكتروني، كما عمل قوميسيرا لبينالي فيينا وأقام العديد من المعارض الفردية وشارك في معارض جماعية كثيرة.

الخامس: الفنان صالح رضا (١٩٣٢) من مصر أستاذ التصميم بكلية الفنون التطبيقية، وحصل على الكثير من الجوائز في بينالي الإسكندرية لحوض البحر الأبيض المتوسط والجائزة الأولى في النحت لصالون القاهرة ١٩٦٦ والجائزة الثانية (النحت في الهواء الطلق)، وأقام العديد من المعارض الخاصة وله مقتنيات في متحف الفن الحديث بالقاهرة وأمريكا والكويت، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية في النحت، ووسام الجمهورية من الطبقة الثالثة، وجائزة التحكيم في بينالي القاهرة الدولي ١٩٩٢.



عبدالله القصار - الهودج - ١٩٨٣ - زيت على قماش



سامي محمد - صرخة حصان - الجائزة الأولى في بينالي القاهرة لأول

السادس: جورج البهجوري (١٩٣٢) من مصر هاجر مبكرا إلى باريس متفرغا للفن (٣٠ عاما)، ليقدم أعمالا فنية في مجالات الرسم والحفر والتصوير والنحت والعرائس والرواية والسينما، وله تاريخ طويل في فن الكاريكاتير، وعضو لجان تحكيم البورتريه في إيطاليا وفرنسا وإسبانيا، وله أعمال مقتناة بمتحف الفن الحديث بالقاهرة وعمان والأردن.

وقد خصصت ٦ قاعات (أجنحة) للبينالي، وهي قصر الفنون، متحف الفن الحديث، مجمع الفنون، مركز الجزيرة، قاعة الهناجر، قاعة الأوبرا.

واختارت اللجنة العليا التي يترأسها أ.د. أحمد نوار رئيس قطاع الفنون التشكيلية لجنة تحكيم دولية، تتألف من سبعة من الفنانين والنقاد بينهم مصري واحد وهم:

١) دانييل جورج آبادي (فرنسا) رئيسا للجنة، وقد عمل قومسيرا لبينالي باريس الدولي السابع ١٩٧١، وأمين المتحف الوطني للفنون الحديثة في مركز بومبيدو، ومديرا للجاليري الوطني لجودوبوم منذ العام ١٩٩٣، وعضو لجنة تحكيم جائزة أفينيون الكبرى، وله كثير من المقالات ومقدمات لأعمال وأفلام عن الفن، وحصل على جائزة فارس في الفنون والآداب.

٢) جيوامورى (إيطاليا) أستاذة تاريخ الفن في أكاديمية سردينيا ورئيس تحرير مجلة Art e Dossier ، ولها العديد من مقالات الفن الحديث والفن المعاصر، وقامت بتنظيم عدة معارض قومية، وهي خبيرة في إعداد أسطوانات سي دي روم للفنانين والمتاحف، وحصلت على أكثر من جائزة أولى في هذا المجال.

٣) رافائيل سييرا (أسبانيا) وهو خبير الأعمال الفنية العامة والتخطيط العمراني والصحافة ورئيس القسم الثقافي بجريدة الموندو اليومية، ناقد فني ومستشار مجلة اكتشاف الفن.

٤) روزا مارتينيز (أسبانيا) ناقدة فنية وأمينة متحف مستقل وعضو اللجنة الدولية لبينالي فينيسيا الدولي (العام ١٩٩٩م) ومديرة فنية لبينالي اسطنبول الدولي الخامس، وتشرف على برامج إعداد أمناء المتاحف (العام ٩٦ و١٩٩٧)، واختيرت مديرا لبينالي برشلونة الدولي، وتقوم بإلقاء محاضرات في دول مختلفة في أنحاء العالم وحازت جائزة أفضل ناقد فني في أسبانيا ١٩٩٦ وأفضل أمين متحف ومشرف.

> بينالي القاهرة الدولي من أهم الصيغ التي تستهدف فتح فرص حقيقية لنوع من التفاعل والاحتكاك بين إبداعات الفنان التشكيلي المصري والعربي، والإبداعات الفنية في العالم على تنوعها واختلافها

٥) ساليما هاشمي (باكستان) أستاذة في الكلية الوطنية للفنون، أقامت العديد من المعارض ولها شهرة دولية كرسامة أقامت أكثر من معرض فردي، وقامت بتنظيم العديد من المعارض الدولية مثل: ترينالي آسيا الدولي الأول في اليابان والثالث في أستراليا.

٦) مارتينا كورناتي (إيطاليا) تكتب المقالات النقدية لمجلة «آرت» و«فلاش آرت» مجلة بانوراما الأسبوعية ومجلة «فن النقد» وتكتب في الفنون المرئية، وقامت بتدريس تاريخ الفن وأساليب النقد في أكاديمية الفنون الجميلة في رافنا وميلانو.

■ أحمد مرسي (مصر) فنان وشاعر تشكيلي ومترجم يقيم في نيويورك منذ العام ١٩٧٤، اشتغل بالصحافة وكتب دراسات ومقالات عدة في النقد التشكيلي والأدب، أقام العديد من المعارض الفردية في القاهرة والإسكندرية ولندن ونيويورك وكولومبيا، وشارك في معارض جماعية، صدر له عدد من المجموعات الشعرية وله مقتنيات بمتحف الفن الحديث بالقاهرة، ومتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، بخلاف المجموعات الخاصة لدى الأفراد والمؤسسات في مصر والعراق والكويت ولندن ونيويورك وواشنطن.

وقامت هذه اللجنة باختيار الفائزين بجوائز البينالي والتي جاءت نتيجتها كما يلي:

■ جائزة النيل الكبرى (تي) وقيمتها أربعون ألف جنيه وفاز بها الفنان معتز محمد نصر الدين (مصر) عن عمل فني مركب بعنوان «ودن من طين.. وودن من عجين» يتناول فيه متناقضات الحياة اليومية، وردود الأفعال المتباينة تجاه ما يحدث في شتى مجالات الحياة.

■ جوائز البينالي الخمس وقيمة كل منها (عشرون ألف جنيه) لكل جائزة، وفاز بها خوزيه لويس باباريس (أسبانيا) - نايند سوهيلا (هولندا) منصورة حسن (الباكستان) - مدحت شفيق (مصر) - مارنيا نونيز (أسبانيا).

■ جوائز لجنة التحكيم وعددها ٧ وقيمة كل منها (سبعة آلاف جنيه) لكل جائزة وفاز بها: فاطمة اسماعيل (مصر)، تراسي أمين (بريطانيا)، جيفري هاينز (أمريكا) وماين بيرت تاخمان (تركيا)، ريكالردونجيني (الأرجنتين)، بوستومارمكو (هولندا)، حليم كريم (هولندا).

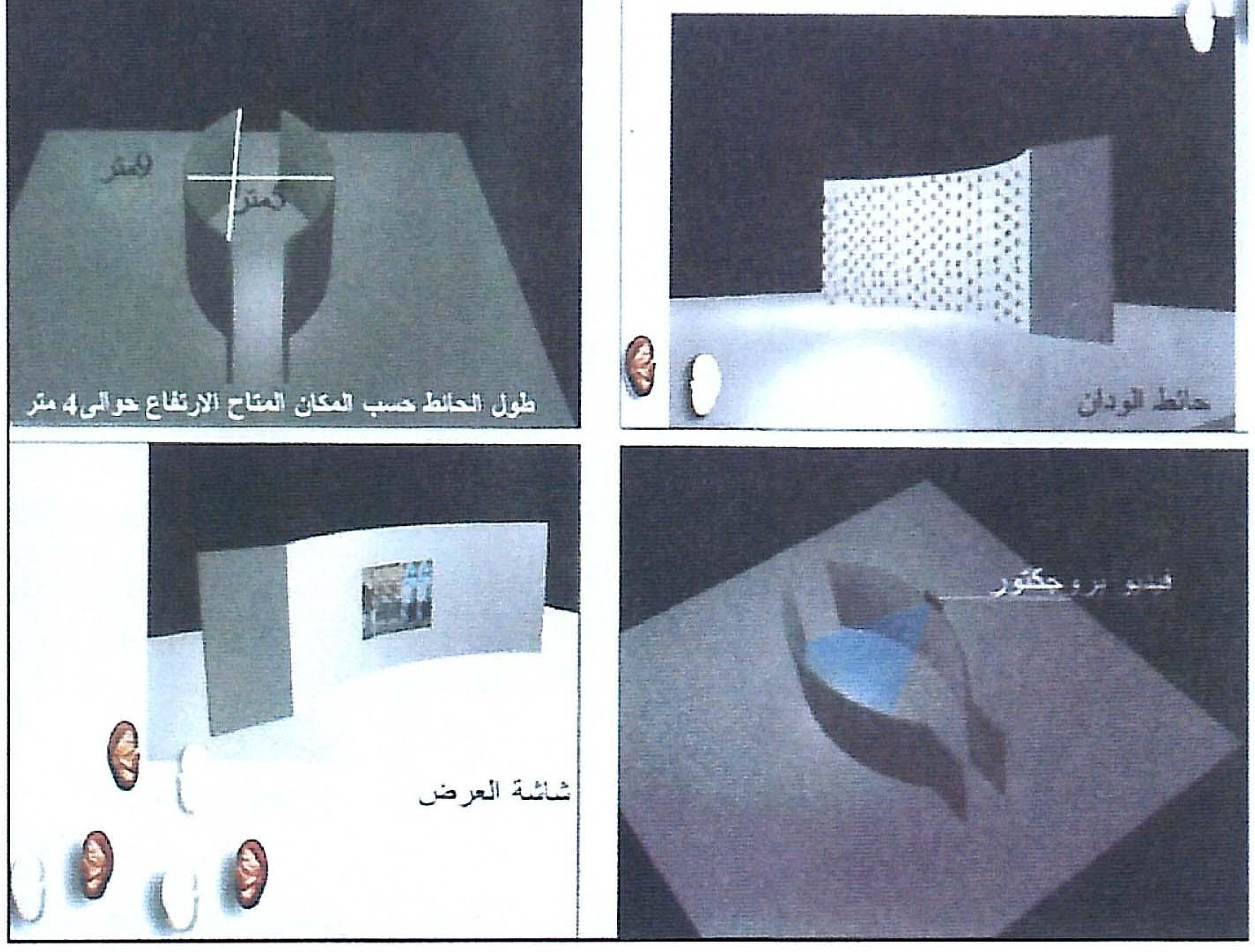
■ جوائز شركة الكاتيل وهي ثلاث جوائز (عشرة آلاف جنيه) كل جائزة، وفاز بها اليكس شيليو (شيلي) وريم أحمد حسن (مصر) ويوسف عبدلكي (سورية).

■ جائزة أفضل جناح وتعطى لفائز واحد وهي شهادة تقدير وميدالية.

وقد بلغ إجمالي قيمة الجوائز (٢١٩ ألف جنيه)، وزعت على الفائزين في مساء يوم الجمعة ١٦ مارس اليوم التالي للافتتاح بالمسرح الصغير بالأوبرا.

الروح النفس... الروح في البدن... الروح في الآله

تجاوب الفنانون المشاركون مع مانيفستو البينالي المعلن «الروح في النفس... الروح في البدن... الروح في الآلة». وكان شعار هذا المهرجان الفني الكبير... فهل كان اختيار النص الرسمي للبينالي على أساس أن إنسان العصر في حاجة إلى هذه المعاني



معتز نصار - مصر - الجائزة الكبرى

وخاصة إلى تلك الطاقة المقدسة والإيمان؟!

ويكشف الفنان أحمد فؤاد سليم القومسير العام للبينالي في الرسائل المتبادلة بينه وبين الفنانين المدعوين للمشاركة ما ذكره أن الفنان الفرنسي العالمي «أرمان» وهو فنان تجريبي، ومجدد، وانقلابي الطابع، ومفكر في وقت واحد، كتب يقول «سأعرض سبع منحوتات برونزية، أنجزت من بينها بشكل خاص اثنتين في إطار الطرح الوارد اليَّ في مانيفستو بينالي القاهرة الدولي، الروح في النفس، الروح في الجسد، الروح في الآلة. لقد أعجبني ذلك المفهوم كثيرا» كذلك جاء تمثيل إيطاليا عبر الفنان «إمليو لوفريدي» (٤٣ عاما) الذي شارك بعمل ضخم مكون من ٢٧ لوحة. عمل خصيصا انسجاما مع النص الرسمي للبينالي، وقد بدأ الفنان عروضه الفنية الكبيرة العام ١٩٩٣ في الأعمال المركبة في الشارع تحت عنوانه «الحيتان» لمساندة حزب الخضر في روما.

وجاءت أعمال «إفان بارلا فانت» على طريقة مواطنه «إمليو» ليعرض عمله التركيبي Installation وقد أعده خصيصا للبينالي، وصاحب عرضه بيان استدلالي عن الارتباط التأملي للفنان.

مشاركة الولايات المتحدة الأمريكية

في تقديم جيري سانجيتر G. Sangeter - مدير المتحف الحديث في بالتيمور - للفنانة «جوديث باري» المشاركة الأمريكية بالعمل المركب أنها تعتبر من رواد فن الفيديو والعمل المركب ومن المنظرين لهذا الفن، ومن أوائل الفنانين الذين عملوا على دمج المساحة المكانية للمفهوم والمساحة المادية للفيديو أو الفيلم مع محتوى العمل، كما أنها تحرص باستمرار على تقديم أساليب جديدة لأعمالها في فن التركيب مع تنوع الموضوع، وتتضمن أعمالها أيضا ما عرف عنها بالدمج بين الفيديو والعمل المركب (الميديا الإلكترونية electronic media)، وتعرض أعمالها في أهم المعارض الدولية والمتاحف.

جناح دولة الكويت

الفنانة الأمريكية جوديث باري

المشاركة المصرية

ولا شك في أن الحركة الفنية المصرية المعاصرة بدأت في عهد إسماعيل باشا عندما اهتم بالحضارة الأوروبية ومظاهرها في الثقافة والفن، ويلخص ذلك الفنان حامد عويس بقوله: «أما الفن التشكيلي... فعرفنا الفن الأكاديمي الأوروبي، وكل هذه الألوان من الفنون هي في الحقيقة جديدة علينا كل الجدة، وبدأنا نتعرف عليها بالترجمة أولا ثم بالتعريب ثم بالتمصير ثم بالاقتباس. وكان التعرف على الفنون التشكيلية بالمحاكاة والتقليد خاصة بعد أن رجع مبعوثونا من الفنانين المصريين من أوروبا يحملون بأمانة شكل ومضمون الفن الغربي».

> ”من الخطأ اعتبار أن فنون الحداثة واتجاهات ما بعد الحداثة من فنون التركيب أو التجهيز كما يحلوا للبعض ترجمتها“

وقد أنشئت أول مدرسة للفنون الجميلة في مصر العام ١٩٠٨ تولى إدارتها والتدريس فيها مجموعة من الفنانين الأجانب، وتخرج فيها فنانون مصريون أمثال محمود مختار وأحمد صبري ويوسف كامل وراغب عياد وغيرهم، وشجع تلك الحركة الوليدة وساعدها عدد من الأغنياء والارستقراطيين المصريين مثل الأمير يوسف كمال وهدى شعراوي ومحمد محمود خليل وحرمه والهامي حسين.

وهكذا التقى الفن المصري المعاصر مبكرا بالحضارة الغربية، وتدعم وأثرى من جذوره الحضارية الضاربة في عمق التاريخ والمتعاقبة للحضارة الفرعونية - اليونانية - الرومانية فالحضارة القبطية إلى الحضارة الإسلامية، ليصل إلى حضارة العصر الغربية، وأصبح من أهم صفات الحركة الفنية المصرية الانفتاح على ثقافة الغير.

وتوالت وتعاقبت الأجيال وشاهدنا أعمالا كثيرة من هذه الأجيال عندما عرض إنتاجهم في دورات البينالي السبع السابقة.

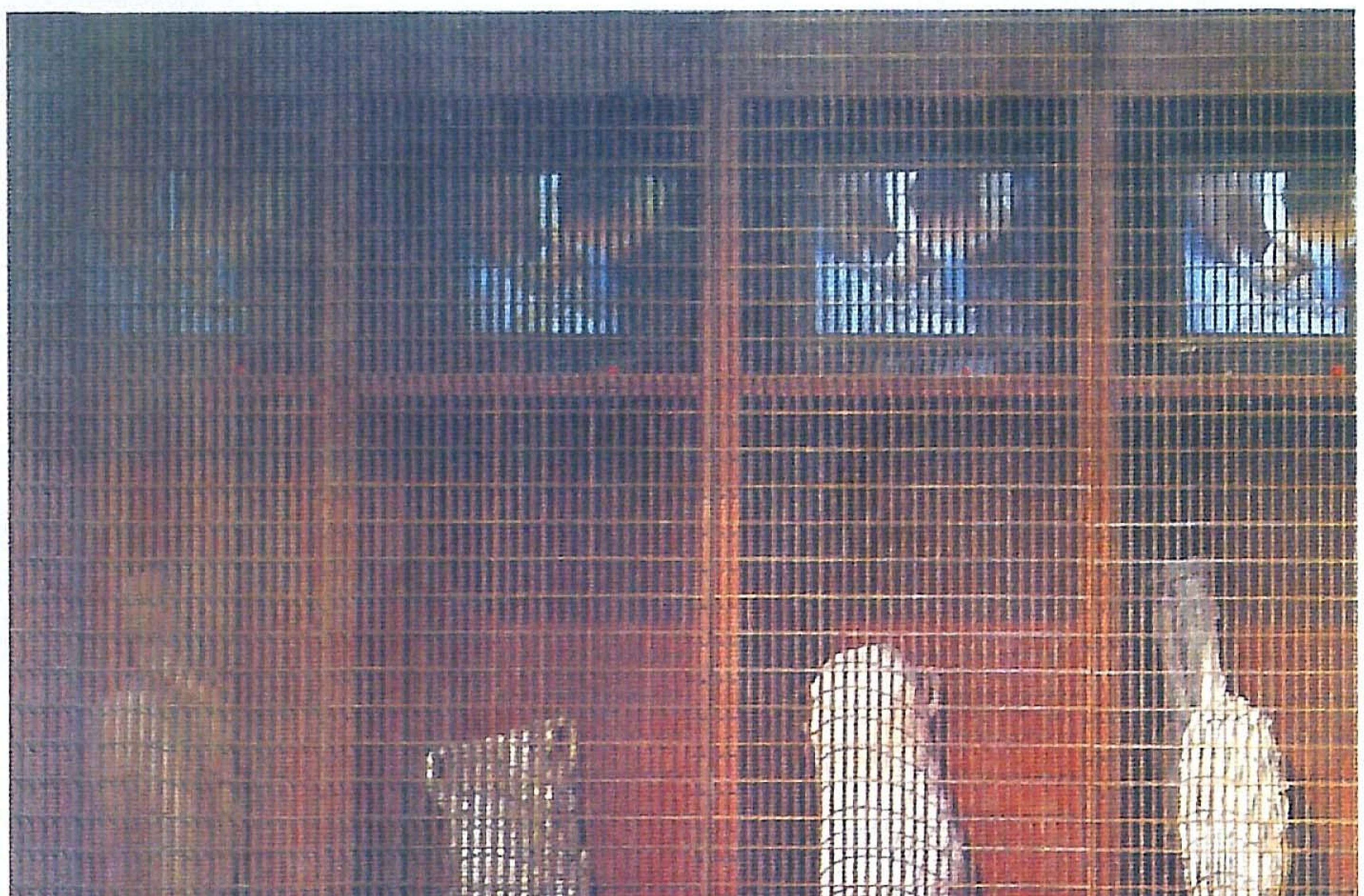
وقد نجح قومسير الجناح المصري الفنان رضا عبدالسلام في مشاركة مجموعتين من الفنانين الكبار والشباب، للتعرف على الاتجاهات الجديدة والأحدث في الفكر التشكيلي والإبداع الفني في مجالات: التصوير والنحت والعمل المركب والفيديو مثل الكبار محمد القباني ومحيي الدين حسين وعصمت داوستاشي، ومن الفنانين الشباب معتز نصر وضياء داوود وحازم المستكاوي وريم حسن وفاطمة إسماعيل وهديل نظمي.

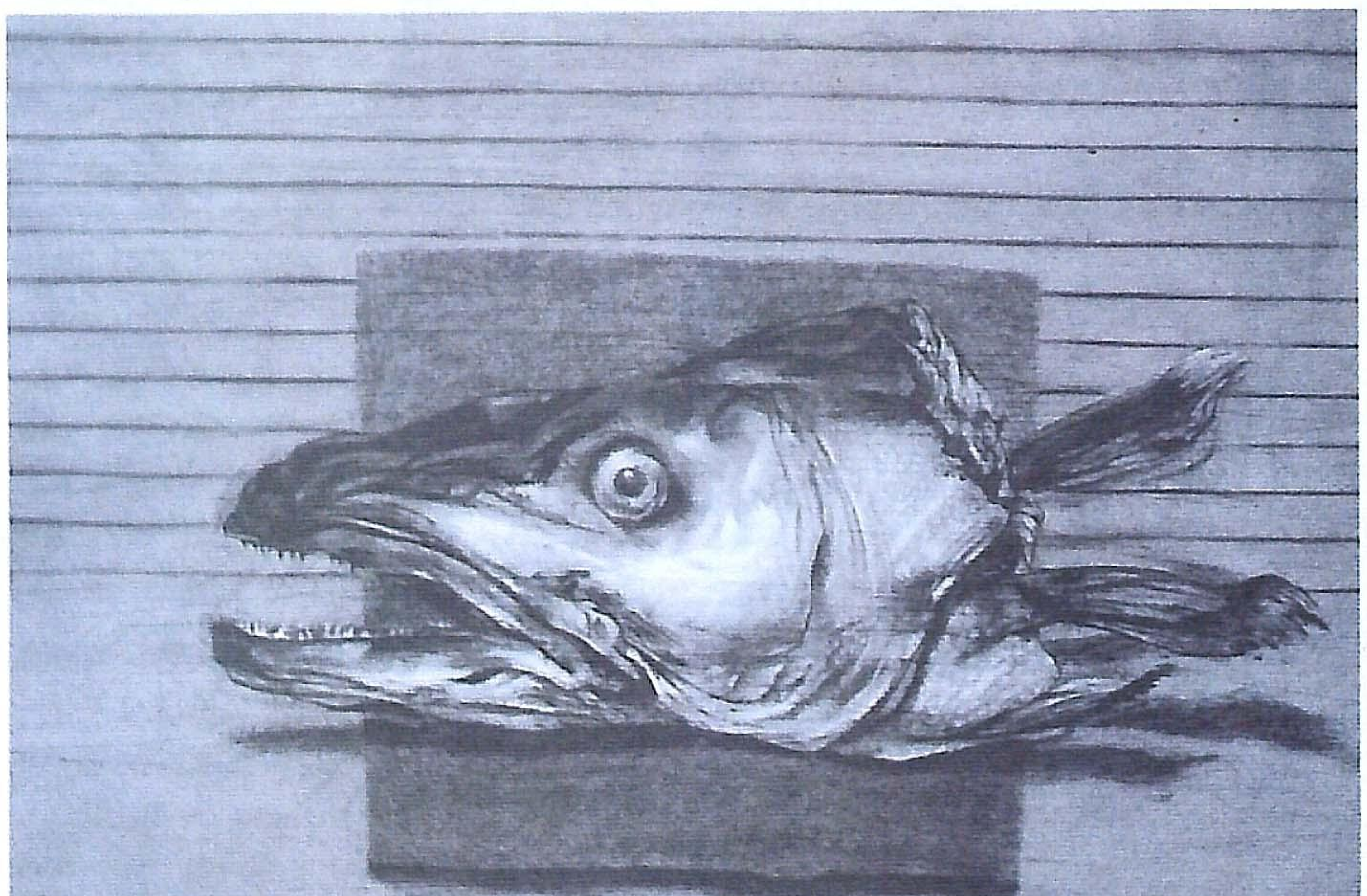
المشاركة الكويتية والخليجية

شاركت الكويت في هذه الدورة بأعمال الفنانين:

- صبيحة بشارة التي تخرجت في كلية الفنون الجميلة في القاهرة العام ١٩٧٢ ودرست فن الجرافيك في باريس ٧٤ - ١٩٧٦ وقدم لوحة ثلاثية بعنوان (الحفلة).
- حميد خزعل خريج المعهد العالي للتربية الفنية بالقاهرة، وشارك في العديد من المعارض داخل وخارج الكويت.
- مجموعة نشطة من الشباب أمثال ابراهيم حبيب، عبدالله الجيران، جابر أحمد وعلي حسين بلوشي.

وجاءت مشاركتهم مجتهدة، جادة، إلا أنها كانت أقل انسجاماً مع مستوى المشاركات الأخرى في هذه الدورة، وتأتي هذه المشاركة بترشيح من إدارة الفنون التشكيلية بالمجلس الوطني للثقافة


عمل للفنان الإيطالي فابريزيو بليس


لوحة للفنان السوري يوسف عبدلكي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفنون والآداب والجمعية الكويتية للفنون التشكيلية.

وتحرص دولة الكويت على المشاركة دائما في بينالي القاهرة الدولي ومنذ دورته الأولى يونيو العام ١٩٨٤، حيث تبنى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب رعاية كاملة لهذه المشاركة واختير في حينه الفنان جعفر إصلاح (١٩٤٦) قومسيرا لجناحها ومشاركة الفنانين سامي محمد (١٩٤٣) وخزعل عوض القفاص (١٩٤٤) وجاسم بوحمد (١٩٤٦) وعبدالله القصار (١٩٤٦). وكانت نتائج هذه الدورة فوز الكويت بالجائزة الأولى في النحت، والجائزة الثانية في التصوير وجائزة أفضل جناح.

وفي الدورة الثانية للبينالي للفنون العربية وفنون أوروبا الغربية (نوفمبر ١٩٨٦) شاركت الكويت بأربعة عشر فنانا وفنانة، وفاز فيها الفنان عبدالله القصار بالجائزة الثالثة في التصوير.

والجدير ذكره أن الكويت كانت من أولى الدول العربية التي نظمت بينالي التشكيليين العرب العام ١٩٦٩ واشتركت فيه لأول مرة ٦ دول عربية، وسمي بعد ذلك معرض السنتين للفنانين التشكيليين، وكانت تقيمه وتنظمه الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، حتى أخذ مسمى بينالي الكويت العام ١٩٧٣ وشاركت فيه حوالى (١٦) دولة عربية، واستضافت فنانا من كل دولة مشاركة واستمر حتى الآن يقام كل سنتين.

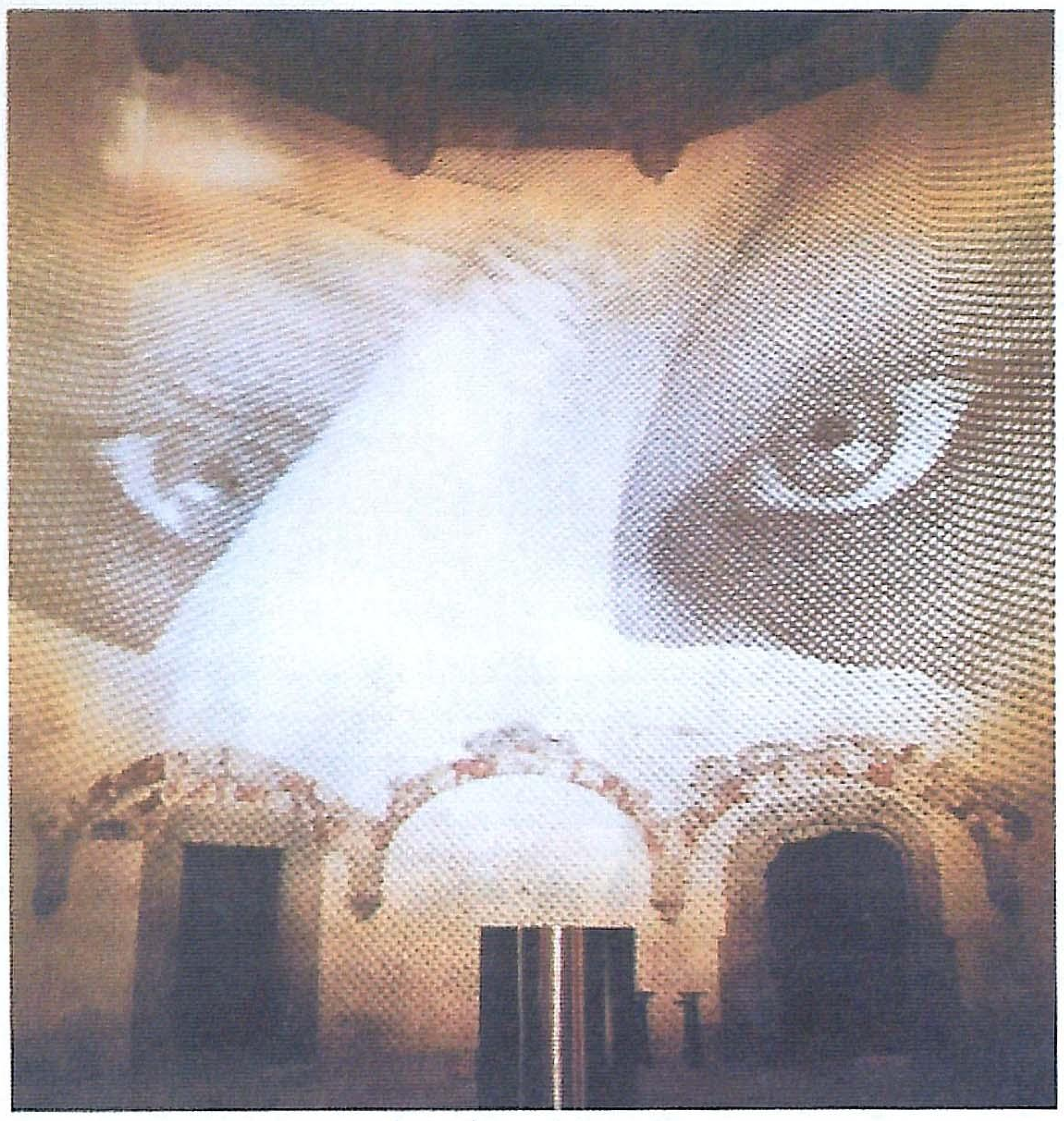
وجاءت مشاركة المملكة العربية السعودية بعدد كبير من الفنانين (١٨) فنانا وتعتبر أكبر مشاركة، ونذكر منهم الفنانين، فيصل سمرة، عبدالعزيز عاشور، نايل ياسين، فهد الحجيلان، بكر شيخون وحمزة باجورة، والمعروف أن الرئاسة العامة لرعاية الشباب تتولى مسؤولية حركة الفنون التشكلية، فتضع الخطط السنوية والخمسية لتطوير حركة الفنون التشكيلية لتكون في مصاف الدول المتقدمة في هذا المضمار المهم، الذي يشكل إحدى ركائز الحضارة المعاصرة.

وتميزت مشاركة فناني المملكة بالحداثة بعد أن كانت المعطيات التراثية والخزف العربي محور غالبية أعمالهم في السباق، فقد كان التجريب البصري وتوظيف الخامات المختلفة والاستفادة من الإنجازات والاتجاهات الفنية المعاصرة المنتشرة المجددة بالعالم، ملمحا واضحا في أعمالهم المشاركة وتميز في ذلك فيصل السمرة (١٩٥٦).

وكانت أيضا تجربة البحرين المتميزة بأعمال عبدالرحيم شريف وإبراهيم بوسعد وأحمد باقر، وجاءت مشاركة البحرين بأحد عشر فنانا (ثالث أكبر عدد من الفنانين بعد السعودية ومصر)، وبرز عدد طيب من فناني سلطنة عُمان من أمثال فهد البلوشي، محمد فاضل، غص منصور، إنعام أحمد ونادرة محمود.

كان من الملاحظ في كل مشاركات البينالي الابتعاد أكثر عن اللوحة والقماش أو التمثال في النحت التقليدي الذي ألفناه منذ زمن طويل، نرى قدرات

جعفر إصلاح - الجائزة الثانية - في بينالي القاهرة الأول



خوزيو باياريس -أسبانيا

متفوقة في استخدام غير عادي لخامات مستحدثة متنوعة وانغماسا في التكنولوجيا نتيجة ثورة الثقافة التكنولوجية الحديثة، وقد سُخِّرت لإنجاز الكثير من التجارب والأعمال الفنية المعروضة، ويشكل هذا البعد التقني المعقد نسبة عالية جدا من الأعمال المشاركة لهذه الدورة.

ويبدو أن الكثيرين من جماهيرنا المهتمة بالفنون التشكيلية يتعذر عليهم فهم هذا التوجه، وإدراك كنهه، أو لمس حقيقته، وساعدهم في ذلك كثير من كتاب ونقاد الفن في الصحافة اليومية، حيث إن بعضهم علق على الأعمال المشاركة بأنها «تدور في إطار تقنيات معقدة في مجال التكنولوجيا، وأصبحت الصور المرئية المتحركة عن طريق الفيديو وأجهزة الإرسال عالية الطاقة، تقوم بدور كبير جدا في عمليات العرض الخاصة بتفانين هذه الدول، وهي عملية فيها درجة من استعراض تقنيات حصلت عليها شعوب أو دول معينة ليس مهما أن نتجاوب معها لكن لابد أن تستوعب أن تلك هي فنونهم».

والحقيقة أنه من الخطأ اعتبار ان فنون الحداثة واتجاهات ما بعد الحداثة من فنون التركيب أو التجهيز كما يحلو للبعض ترجمتها، وفن البيئة والبروفورمانس والفيديو والانغماس في التكنولوجيا وممارسة التجريب العلمي، ومن الخطأ اعتباره طفرة جديدة أو شيئا طارئا وغير مسبوق... ولكنه في الواقع هو تطور طبيعي وتسلسل منطقي له جذوره، ترادف مع تقديس فردية الفنان الخاصة والممارسة الديموقراطية، والتي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وهجرة الفنانين من أوروبا إلى الولايات المتحدة، وظهور ما يسمى بمدارس الحداثة ويصنف فن الثمانينيات من القرن العشرين بما بعد الحداثة، ويعبر عن ذلك إدوارد سميث في كتابه «ما بعد الحداثة بقول»: «إن تاريخ الفنون البصرية على مدى الأربعين عاما الماضية هو سلسلة من حركات أعقبت الواحدة الأخرى بوتيرة متسارعة، فقد أعقبت التعبيرية التجريدية. التجمع (الكولاج) والفن الشعبي (الـ «بوب») ورسم اللون، والفن البصري (الـ «أوب») والفن الحركي، وفن التقليلية، والفن الذهنوي، وفوق الواقعية والتعبيرية الجديدة».

للفنان السعودي - فيصل سمرة

■ مدارس واتجاهات في بينالي القاهرة الدولي ٢٠٠١

فن التركيب (أو التجهيز) Installation Art

فن البيئة Natural Environment Art

فن اللصق Collage Art

المقللون (فن يجمع بين الدادية وتأثيرات البهاوس) Minimalists

فن البرفورمانس (الأداء) Performanc

الفن التجريبي Experimental Art

فن الفيديو والتركيب Video Installa-tions

■ ٢٣٠ فنانا من ٥١ دولة، فنانون كبار من العالم يشاركون في بينالي القاهرة الدولي تأكيدا لمكانة البينالي.

■ ست قاعات تحتضن إبداعات البينالي.

■ متحف الفن الحديث.

■ مجمع الفنون.

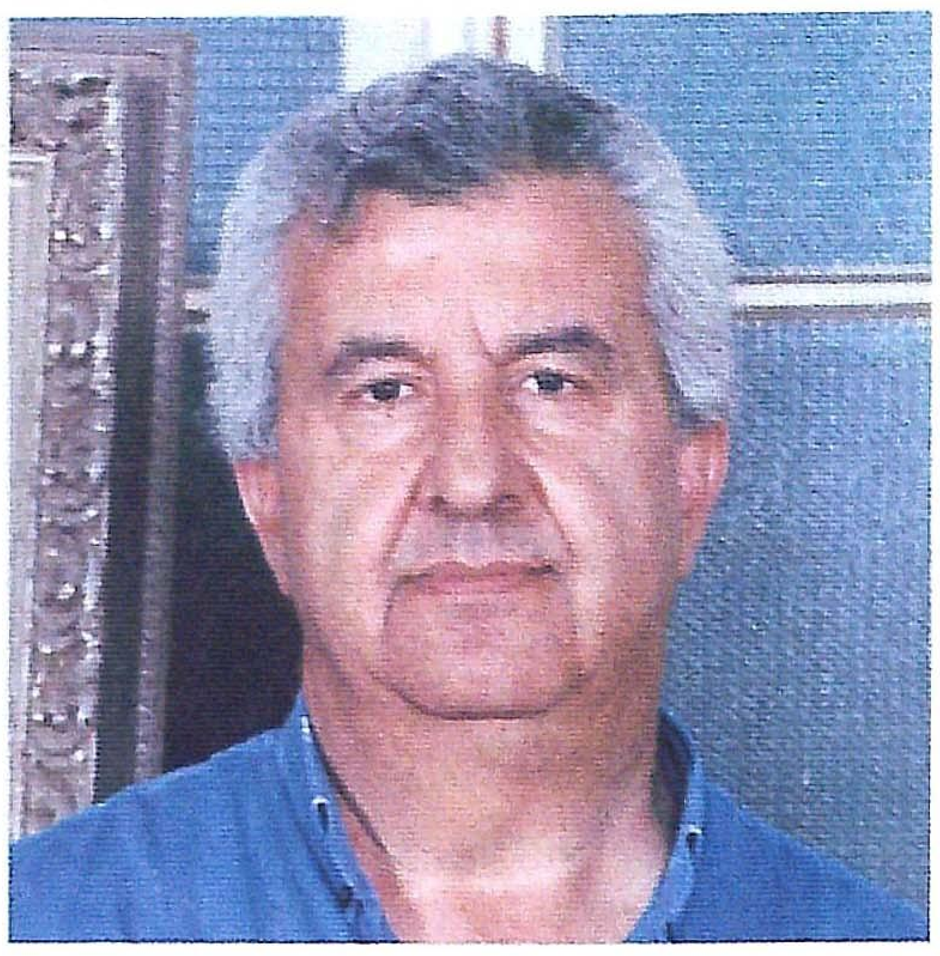
■ قصر الفنون.

■ مركز الجزيرة.

■ قاعة الهناجر.

■ قاعة الأوبرا.

■ لجنة التحكيم تضم ٩ من الفنانين والنقاد العالميين بينهم مصري واحد.


حسن جوني

لوحات المنظر تتكون من مساحات لا هي بالسهل ولا هي بالجبل، تتداخل فيها السماء بالأرض. وتعلن حالة سكونية كأنها الأرض اليباب.

منذ أول معرض فردي للفنان التشكيلي اللبناني حسن جوني في العام ١٩٧١، بعد دراسته في مدريد - إسبانيا - وحتى آخر معرض فردي أقامه في العام ١٩٩٨، وتجربته التشكيلية والإنسانية واحدة في جوهرها، متنوعة في مظهرها، بمعنى أنه اختار الإنسان رمزا وقضية، كموضوع، وجعله محتوى اختباراته الخطية واللونية ضمن سيرة أصبح عمرها ثلاثين عاما من العطاء الإبداعي.

حسين نصر الله - لبنان

وحيد في مملكة الرماد

حسن جوني سيزيف الفن اللبناني

تلك هي تعبيرية حسن جوني، حيث الحدث والموقف والقضية تشكل كلها واقعا تشكيليا خاصا بفنان يتعاطف مع مجتمعه وأرضه وتاريخه، بكل ما في ذلك من تشعبات وتناقضات، حتى لتكاد لوحته تكون شاهد عصر وتجربة.

والسؤال ماذا عن بدايات هذا الفنان، وكيف نجا من تأثيرات المدرسة الإسبانية، ومن أي باب دخل إلى أسرار التأليف؟

- في العام ١٩٧١، أقام حسن جوني معرضه الأول بعنوان «يوميات الصمت والمنفى» في دار الفن والأدب، الذي ضم أعمالا زيتية نذكر منها: موت محارب، أسرة، مرايا غويا السوداء وغيرها.

كان هذا أول معرض فردي له بعد عودته من مدريد، وتلوح من خلال الأعمال الزيتية التي قدمها في ذلك المعرض، تأثيرات واضحة بالفن الإسباني المعاصر، أي تعبيرية إنسانية من حيث المضمون، تجريدية على تشكيل من حيث الشكل. مساحات لونية أخذت من الأنبوب مباشرة تتقاطع مع مساحات، عمل الفنان على استنباطها من مزيج مكثف، بحيث بدا سطح لوحته أقرب إلى بانوراما نحتية ملونة ذات إضاءات متباينة وكتل ثقيلة حينا، خفيفة أحيانا، وفق ما تقتضيه ظروف التشكيل وتوازنات التأليف. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى صيغ «التأليف»، التي عرفنا فيها قدرة الفنان على جعل اللوحة مسرحا تتحرك على خلفيته عناصر، تحكمها «جاذبية التصوير» بالمعنى الانفعالي والتقني، تلك القدرة التي عرفناها فيما بعد كإحدى أهم خصائص لوحة حسن جوني.

أسرار التأليف

اللافت أن لوحة حسن جوني، ومنذ البداية وحتى ما نراه من نتاجه اليوم، ظلت مركزة على أسرار التأليف التي تشكل ثوابت فنه. فهل يعتبر أن الفن كمعطى مرئي هو أولا وأخيرا فضاء، يجب إعادة تنظيمه البصري بطريقة أكثر إثارة درامية.

تبدو لوحة حسن جوني أقرب إلى المسرح، بل يبدو أن الفنان نفسه تحول إلى مخرج حقيقي، تقع على عاتقه مجمل التفصيلات الهندسية للعمل الفني.

وإذا كانت هذه السمة قد بدت بارزة في معرضه، فإنه في معرضه الثاني، الذي أقيم في قاعة دار الفن والأدب - أيضا - في العام ١٩٧٢، بدأ بإدخال مفردة «المشهد الخلوي» على التأليف الإنساني، بمعنى أوضح، لم تعد وحشة الإنسان في إطار اللوحة مطبقة على مخارج الفضاء ومداخله، فقد اختار الفنان من الطبيعة خطوطا هي أقرب إلى المدرك المرئي - الرمز منها إلى المدرك المسمى، فلا هي الطبيعة بالنص البصري المقروء، ولا هي بالإيهام الذي يجهل الفنان طبيعة نشوئه وارتقائه في التصميم الفني. تزاوج بين الإنسان والطبيعة طبع أحاسيس حسن جوني، كأنه يريد شحن رؤياه التشكيلية دراميا بألوان أكثر تناغما، بينما كانت أكثر تناقضا (contrast) في أعمال معرضه الأول، نقول تناغما تصعد منه حدة التساؤل عما أراده الفنان من ذلك: أهي إضافة بعض من الطبيعة المهومة إلى حيز الإنسان كي يصبح أكثر إيناسا أم أقل وحشة، أم كان قصده الوحشة المزدوجة للإنسان والطبيعة معا؟

سؤال بمقدار حدته الدرامية يظل مجبولا بألوان أدخلها حسن جوني على لوحته بعد أن صنعها كيميائيا من تراب لبنان، والألوان الترابية كانت طاغية في أعمال معرضه ذاك، فكأنه يود الالتصاق بأرض أحس من خلال إرهاصاته الفنية، بأنها عازمة على الزلزال أو قادمة إليه.

كانت أعمال المعرض تحية رفعها تمجيدا للأرض التي ما فارقها إلا ليعود إليها فيما بعد، نازحا بين مناطقها، مختزنا جملة كتاباتها في وجدان لوني - خطي نجار في تسميته، فلا هو رومنسي ولا هو رمزي ولا هو تعبيري. إنما يصح القول بأنها مجتمعة في لوحة عرفناها فيما بعد، تحتشد بالخطوط المتعاقبة على مساحات متباينة، لا يبدو فيها الضوء إلا إشارة إلى تلك الأسرار العاطفية الميالة إلى الشجن في شخصية حسن جوني أيضا.

ملامح لجمالية البعدين

في معرضه الثالث حاول هذا الفنان استلهام اللوحة الإسلامية في مناخ معاصر، وهذا المعرض أقيم في صالة المركز الثقافي الإسباني في العام ١٩٧٣، وحاول البحث فيه عن روح التجريد - الشرق. ذلك الشرق المتصوف المتألق بباطنية أبجدية من رموز لا من كلمات. فما الرموز التي قدمتها لوحات المعرض؟

- نتذكر كيف حول الفنان «إنسانه وعناصر الطبيعة»، في معرضه السابق إلى حركات لونية تتقارب لتبتعد، وتبتعد لتتقارب في فضاء لم يعد موحدا، كما كان في السابق، فضاء اقتسمته العناصر، فلكل مجموعة منها حيز لوني، أي مساحة خرج سطحها من سكينته ليتحرك وفق الهارموني الحركي للعناصر الإنسانية، أو ما رمز إليه كعنصر إنساني موهوم، مستفيدا من قدرته على التأليف والتناغم الخطي واللوني، ذي المحتوى الذي ظل ملتبسا بين رؤيا تبشيرية بقيامة «جمالية» جديدة لفن من بعدين، ويطرح معاصر أو قصائد... وما أقربه هو ولوحته من مناخات الشعر، الذي حفر في وجدانه التصويري! لقد طرح حسن جوني الفرضية والمعادلة معا كأنه يدخل في عالم سكوني، ذي بعدين في الفن، أقرب إلى المنمنمة، وهذا ما لم يرده الفنان يومذاك، بل أراد الإيغال في متاهة منظور زمني، هو في وجدانه أعمق مما هو في عينيه، كأنه استمتع برحلته الصوفية تلك، برموزها ودلالاتها، وهو المتثبت حقا بأن همومه الحاضرة التي تكمن في شرق مضطرب، تستدعيه إلى تعبيرية محرضة، لا إلى جمالية سكونية تبعده عن الحدث والقضية.

تحول رؤيوي

في العام ١٩٧٤، افتتح حسن جوني معرضه الرابع في غاليري «كونتاكت» في بيروت، وأول ما نلاحظه في لوحات المعرض تحول «رؤيوي» في الأسلوب، وتجربة إنسانية لأكثر السمات المتعارف عليها يومذاك، أي تجمعات إنسانية طوطمية، كأن حسن جوني على مفترق حقيقي، وعليه تسمية الإنسان الذي يرسمه وليس الإشارة إليه كما كان يفعل سابقا.

أراد الفنان التدليل بهوية الإنسان المولود في لوحاته، وإن «تحجر» داخل سكينته، كمن يحبس أنفاسه حذرا من الفاجعة المتسارعة إلى أفق لبنان.

إذن فلوحات المعرض ذاك تتلمس مناخا تشكيليا لم يكن ظاهرا من قبل كما ذكرنا، لكنه شكل بالنسبة إلى الفنان، قناعة بل بداية تبدل جوهري- مظهري في التعاطي مع العملية الإبداعية.

الإنسان رمز والشجرة رمز واللون مادة ترابية من الأرض مباشرة، والتأليف نسيج متداخل مع استحضار حالة الإيماء إلى الحدث بوجهه التقني كذلك بمحتواه.

وفي العام ١٩٧٥، أقام معرضه الخامس في غاليري كونتاكت نفسها، وبحماس مشفوع بإيمان الفنان وهمومه الإنسانية، بدأ بمواضيع مثل «الإعلان عن حرية مفقودة»، وحصان العروس الخشبي ونواطير الأرض، كما بدأ عرضه للمنظر الطبيعي الجنوبي بشكل أكثر قربا من الواقع من دون أن يفقد خصائص الرمز، فتراه - أي المنظر - مشغولا من ألوان ترابية تختصر بأربعة ألوان فقط. إنها بانوراما المنظر في الذات الداخلية، أكثر مما هي في العين وما تبصر. وهنا يلفت حسن جوني المشاهد إلى قراءة المنظر بحس لم يعتد عليه من قبل، وكان سائدا يومذاك المنظر

بائع الطيور ١٩٩٧ غاليري ألوان زيت على قماش ١٠٠×١٠٠

الانطباعي - التزييني. لذلك جاءت لوحات المنظر يومها دليلا واضحا على إمكان شحن مفردات الطبيعة العادية بإشارات تدل على حالة النفس وما يعتلج فيها. وتكونت لوحة المنظر من مساحات لا هي بالسهل ولا هي بالجبل، تتداخل فيها السماء بالأرض، وتعلن حالة سكونية كأنها «الأرض اليباب». ولعل سعة ثقافة جوني واعتماده الشعر كمؤشر إلى اهتزازات الذات العميقة الغور، جعلت من لوحته عملا ثقافيا في حد ذاته، فلوحته تجمع بين استدراك التجربة التشكيلية كنص إبداعي معاصر، ومحتوى العمل، الأمر الذي جعل منه فنان الشكل والمحتوى المتوازنين.

لوحة الموقف والانتماء

مع اندلاع الحرب اللبنانية تصدق إرهاصات الفنان بما يحدث، وغالبا بما سوف يحدث. ويصر على الإقامة في لبنان. وفي العام ١٩٧٩ أقام معرضا لمائيات ورسوم أنجزها في محترف صغير في إحدى قرى الجنوب اللبناني. فكانت تسجيلا لوجوه الفلاحين المذعورين وبؤساء الأرض. واستحضر الفنان قدرته على التخطيط فأنجز رسوما عدة ومائيات شفافة، ثم أقام معرضه تحية إلى إسبانيا في العام ١٩٨٠، وضم المعرض زيتيات غابت عنها التجريدية المرمّزة التي عهدناها في أعماله السابقة، وحلت محلها رومانسية كئيبة تحرّض دواخلنا على تأمل أعمال المعرض.

ونذكر هنا بثلاثية «الإنسان والأرض»، حيث نرى مشهدية الألوان الرمادية شاخصة في اللوحات، كأن هذا الفنان رسم بعصبه، ولوّن بوحل الألوان الأرضية، وانفعل وتفاعل... ولأول مرة في تاريخ الفن اللبناني، نشهد فنا ملتزما بالإنسانية في أدق تفاصيلها وحميميات عيشها، حتى ليكاد المشاهد يُقتل وينبعث ويستحم في رائحة العرق والدماء. هذه الأعمال تجعلنا شهودا على مرحلة جديدة من فن حسن جوني، الذي ابتعد عن التأثيرات الإسبانية الشكلانية، ليقترب أكثر من حياكة لوحة لبنانية تحكمها مفاعيل الموضوع واكتناز التجربة التشكيلية. فلا هي واقعية سهلة ولا هي رومانسية جذلى ولا هي رموز ضبابية، بل كل ذلك معا، وبقدرة لافتة قدم جوني إلى الفن اللبناني بداية تيار التعبيرية الاجتماعية، القائمة على إيصال الشحنة الإبداعية إلى ذروتها في معظم أعمال المعرض.

وفي العام ١٩٨١ أقام معرضه الثامن، الذي ضم مجموعة زيتيات «لناس» أكل الذهول نظرتهم، فتجمعوا حول أنفسهم ثم تفرّقوا في خلاءات الحرب الأهلية ذهول كما قلنا وخيبة أمل في الخلاص، وألوان تخرج من وحل الأيام إلى ما يمكن تسميته ألوانا مستعادة من تجربة الفنان.

في العام ١٩٨٣، أقام معرضه «قصائد من ضوء» وقدم خلاله زيتيات لمناظر لبنانية نفّذ فيها تجاربه اللونية الممتلئة بنغمة النور المركز والظلال الخفيفة. كأن المعرض استراحة الفنان المثقل كاهله بانعكاسات الحروب الداخلية والاجتياح الإسرائيلي. ألوان تتراقص كقوافي الشعر وخفق الموسيقى، وتبدّت هنا شاعرية حسن جوني في أبعادها الجمالية كلها.

وفي العام ١٩٨٦ قدم معرضه «رماديات ٨٦»، فماذا قال الفنان في معرضه ذاك؟ الموضوعات مستمدة من لون ومساحات وتوازيات وخطوط أكثر انحناء من قبل. التأليف يملأ فضاء اللوحة والألوان، لم تعد من الأنبوب حارة مثلما كانت من قبل. كأن حسن جوني انتقل من الانفعال اللوني والاعتماد على الصدمة البصرية إلى عقلانية معمّقة، وهو ما رأيناه في طريقة مزجه للألوان، والدخول في فضاءات اللون والمساحة معا. كأنه يطرح المسألة التشكيلية على نفسه ويجيب عنها بوجوه متعددة.

فهل أصبحت ألوان لوحته في «رماديات ٨٦» رمادا لجمر حارق من قبل؟ وماذا أراد فنان بحجم حسن جوني وتجربته الدراماتيكية الإنسانية أن يقدم لنا غير موضوعات نذكر منها: الأرجوحة، عاشقان، أسرار الصدفة، وغيرها من لوحات نفذها على مساحات كبيرة نسبيا؟

ننظر إلى اللون فإذا بالباليت قد تبدل فوقها لون، ليحل لون أكثر اعتدالا: كالبنفسجي مكان الأحمر القاني، والأصفر الكابي مكان البرتقالي، والرماديات على أنواعها فكان الأسود والأبيض، كما برز التموّج المنسوج بطريقة هادئة بدلا عن ضربات اللون التي عهدناها سابقا في لوحاته. شيء من الأسطورية، أو اتجاه نحو السوريالية يقيم في أعمال المعرض. فضاء اللوحة على سكينته الزرقاء يتداخل في شبح لجسدين متعانقين يتفتتان كلما اقتربا من زاوية اللوحة. وإذا كانت «رماديات ٨٦» هي سيمفونية الترحال والأسى بين ماضي الفنان وحاضره، بين رؤى من أحب وهيئة من كره. لكنها شكلت مفصلا مهما بين ماضيه التشكيلي وما سيكون عليه نتاجه فيما بعد.

ديناميكية المضمون والشكل

في العام ١٩٨٧ عرض حسن جوني زيتيات ذات أحجام كبيرة. وهاهي لوحة «الشاهد» تعبير فجائعي عن الحروب الأهلية، «وحواء وتفاحة الأفق» و«قريتي تلبس الخريف» و«الخروج من تابوت الصمت» لوحات تدفعنا إلى التوقف عند مدلولاتها التشكيلية، فقد عاد اللون قويا وتدرجاته أكثر سموا، وارتقى الشكل الإنساني تعبيرا وانفعالا.

ثم يسافر في العام ١٩٨٩ إلى دولة الكويت، ملبيا دعوة مجلس الوزراء الكويتي لإقامة معرضه الخاص في صالة المجلس الوطني للآداب والفنون، وحمل معه مجموعة اختارها من نتاجه الجديد يومذاك. والجديد في هذا المعرض دخول المشهد البيروتي أو ما تبقى من شرفات المدينة ونوافذها، كي لا نقول أطلالا توقف أمامها الفنان وهو المولود في هذه المدينة. في هذا المعرض قدم حسن جوني حكايا النوافذ والممرات وقوافل الناس المتطايرة بين جزر الحياة ومدها.

والمهم هنا تسجيل ظاهرة التنوع في أعمال الفنان، فهو قادر على ولوج أقصى حالات الالتباس المكاني. كأن للمطارح عنده أمزجة الناس، وكأن فوضى التأليف الهندسية خرجت عن بيانها، وتبدل إيقاع اللون وظهرت أول لوحة عن بيروت، بيروت الزمان والمكان والألوان الرمادية على ضوء، والساكنة على عجيج الذكريات.

نرسيس يتأمل ذاته في المرآة

في العام ١٩٩٢ أقام معرضه في غاليري «أجيال»، وهنا قدم مجموعة زيتيات بدا فيها كأنه امتلك مواد الألوان الزيتية وامتلكته، وبينهما هوس وأسرار ومحطات وجدناها في كل ما سبق وصفه وذكره.

لكن الرؤيا التشكيلية عادت لتبتعد عن الوقائع، ويخوض الفنان مناخ الأسطورة حينا، والرؤيا حينا آخر، كما يعود المناخ السوريالي إلى تجارب تلك المرحلة. نتذكر في أعمال المعرض نوافذ من ألوان، يغلب البني والأخضر والأحمر على مجمل تفاصيلها. وهنا اعتمد جوني المفاجأة، فإذا تفرّست في لوحته وأيقنت أن اللوحة القادمة ستستشف من هذه اللوحة، تبين لك غير ذلك. فالفنان يملك قدرة جدلية مهمة مع فنه ووسائل حوارية التقنية. شيء ما غامض في رؤياه، أو ثمة متاهة لا يدركها سواه في ألوانه، التي لا تخبو حرارتها حتى تعود من جديد مثل بركان

> ”
> **تجارب لونية ممتلئة بنغمة النور والظلال الخفيفة، وفيها تتبدى شاعرية حسن جوني بأبعادها الجمالية كلها**
> “

أصدقاء ٩٠×٧٠ - ١٩٩٧ - زيت على قماش غاليري ألوان

يتألف بذاته بين الفينة والأخرى.

تتوزع عناصر اللوحة على هيئة كتل صلبة يحددها ظل ونور يتحدان، يتدرجان، يتقاطعان، سوى أن الفنان - ووفق تجربته الإبداعية - يجيد لعبة الانتقال بين قيمة لونية وأخرى، كما يجيد جعل التكوينات الخطية حاملة مزاياه ولوحته. حسن جوني يقيم دائما في المنطقة الحائرة من السر، ويعرف جيدا متى يصبح هو نفسه وحيدا في مملكة الرماد.

وهكذا تتوالى معارضه الفردية ومشاركته الجماعية (عشرون معرضا حتى اليوم)، داخل لبنان وخارجه، وتتعدد نتاجات الفنان الذي لم يترك لبنان طوال سنوات الحرب، مما جعل منه إنسانا عدميا حينا، ومؤمنا بمنطق التاريخ، أي مفهوم العودة والانطلاق، الأمر الذي حوّله إلى ما يشبه سيزيف الفن اللبناني. فهو الحامل تعبيراته الخاصة لا يرجو بديلا عنها، ويعتبر أن الفن في أقصاه حالة معرفة يقدمها العقل تكريما للروح.

تداخلت عاطفة الفنان وامتزجت، فهو الأقرب إلى الناس بالمنظور الاجتماعي، تراه متأملا متألما. فهو معهم حين لاحقتهم الحروب، فرسم الهجرات، وهو معهم في المقهى تتقاذفهم منافي العالم، وهو دائما يبحث عن معنى وجدوى تجربته التشكيلية. ننظر إلى مسيرته منذ مدريد، حيث درس وأقام وتأثر حتى يومنا هذا، فإذا بنا أمام تجربة تشكيلية من طراز خاص.

نسمّيه من الفنانين الإنسانيين، يحمل مفهوم المعاصرة نصا تشكيليا اختباريا يوازي الشحنة الانفعالية. ولم يكن موضوعه مرة أصغر من محتواه الخطي، إنه مهندس «الحدث التشكيلي»، ورافع ما لا يستوقف الآخرين إلى مرتبة قصوى من التعاطف والنبل والإنسانية.

يقول بروحانية الفن العربي منذ نشأته الأولى، وهو مفهوم امتد من الشرق الأوسط إلى الشرق الأقصى، وفرضيته حول الفن العربي آتية من كون الفن العربي اليوم، يخرج من دائرة الصراع الإنساني اليومي إلى الضفة الأخرى، حيث التصوف والتجريد اللامتناهي صيغة لم يعد تداولها ممكنا فيما يثيره دخول التكنولوجيا العلمية وثوراتها المتلاحقة على خط العلاقة المتجذرة بين الفنان وإبداعه، ووسائل إنتاج مفرداته ولغته التشكيلية. ربما لأنه يحس بقيمة البعدين الثالث والرابع إذا صح التعبير.

وبفضل إيمانه بالعقل واستدلاله على ما خفي واستتر خلف المرئيات، أعاد تحليل الواقع، ومن ثم أعاد تركيبه من جديد، وصولا إلى واقع حقيقي خلف ما نراه بأعيننا. فهو يرى أن الفن رجاء بصري - روحي، وأن أهمية الفنان تكمن في قدرته على المخاطبة أو الحوار الثنائي، فالفن تأمل ولغة، وليس «غيتو» للفنان نفسه.

يقول حسن جوني: اللون قيمة روحية هائلة نستدل بواسطته على أدق تفاصيل المشاعر والأحلام، وأهميته أنه مولود الضوء.

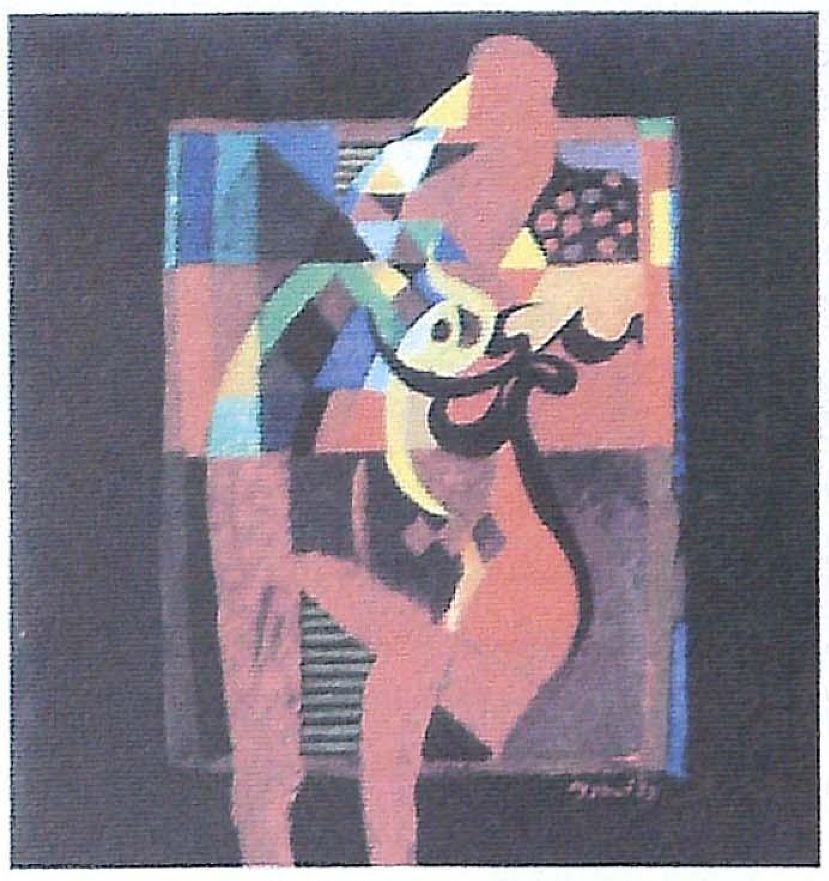
ويرى أن الخط قيمة تعبيرية هندسية، وفي أبعد تجلياته يظل الرمز المرئي للأحلام التي هي سبب حياتنا، وفي مفهومه أنه لا يمكننا أن نكون حضاريين في رحاب الشرق، إلا إذا كانت لنا متاحف وصالات عرض دائمة تشكل بذاتها أكاديمية، تتفاعل في داخلها أحلام الأمة وتطلعاتها المعاصرة. أما الحداثة فهي - بالنسبة إليه - معرفة أن نستخلص من تراثنا العربي، وما يجب أن نضيف إليه من حاضرنا الواعي، كي تكون لنا رؤى فنية مسؤولة في زمن التفكك، والتخلي عن الحاضر والماضي معا ◆

http://www.lebanonart.com

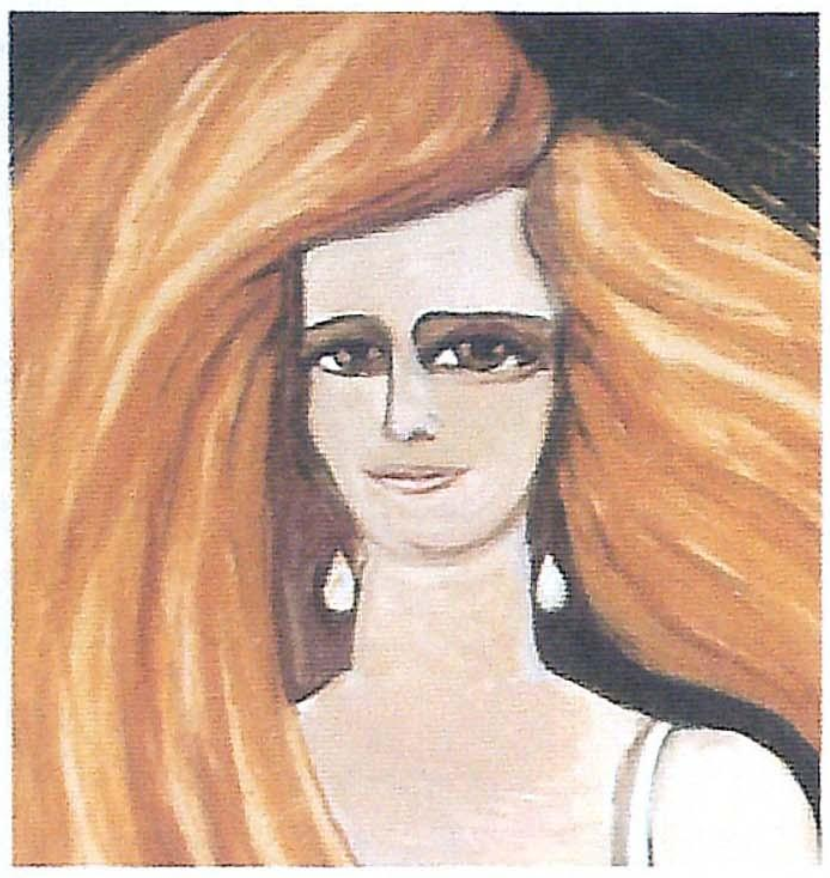
موقع يتحدث عن الفن التشكيلي اللبناني باللغتين الفرنسية والانجليزية. يحتوي الموقع على دراسات عن الفن التشكيلي اللبناني ومعلومات عن عدة رسامين ونحاتين.

يستعد هواة ومحترفو جمع التحف والأعمال الفنية القيّمة في جميع أنحاء العالم لأسبوع الفن الإسلامي الذي يقام في شهر مايو الجاري في صالة «سوثبيز» الشهيرة للمزادات الفنية ببريطانيا، وسوف يضم المزاد العديد من القطع الأثرية النادرة ما بين أوان فخارية مزخرفة تعود للعصر المملوكي، وسجاد عجمي قديم، ومخطوطات عباسية نادرة، إلى جانب عملات فضية قديمة تعود إلى عصر الدولة الأموية.

أنور الياسين - الكويت



«الشباك الشرقي» ضياء العزاوي



فحردلينيسا زيد «داليدا» للفنان التركي

للمرة الأولى.. الفن التشكيلي العربي المعاصر تحت المطرقة

أما ما هو جديد بالفعل، فهو قيام «سوثبيز» بتخصيص قسم في المزاد الذي أقيم يوم الثالث من مايو الجاري لبيع مجموعة من لوحات القرن العشرين الخاصة بفنانين من الشرق الأوسط، أي أنه لأول مرة سوف تعرض في مزاد دولي لوحات عربية لفنانين من لبنان ومصر وسورية والعراق.

وتشكل مجموعة اللوحات المملوكة للناشر اللبناني رياض نجيب الريّس وحرمه السيدة زينات جانبا كبيرا من اللوحات العربية المعروضة في المزاد. فقد جمع الريس أكثر من ٢٧٠ لوحة لرسامين عرب على مدار ثلاثين عاما، اختارت منها «سوثبيز» ٣٦ لوحة. من ضمن هذه اللوحات لوحة الفنان اللبناني مصطفى فروخ «عين المريسة» والتي قدّرت في سوثبير أن تباع بسعر يتراوح ما بين ١٢إلى ١٨ ألف جنيه إسترليني. كما يتوقع أن تباع لوحة الفنان السوري لؤي كيالي «اللاعبون» بمبلغ يتراوح ما بين ١٠ إلى ١٥ ألف جنيه إسترليني، بالإضافة إلى لوحة الفنان العراقي ضياء العزاوي «الشباك الشرقي» والتي يتوقع أن تباع بثمن يتراوح ما بين ٧ إلى ١٠ آلاف جنيه إسترليني. كما تضم مجموعة الريس لوحات لكل من آدم حنين ورمسيس يونان من مصر، وفاتح المدرس من سورية، وصليبا الدويهي من لبنان، وإسماعيل فتاح من العراق.

«اللاعبون» للفنان السوري لؤي كيالي

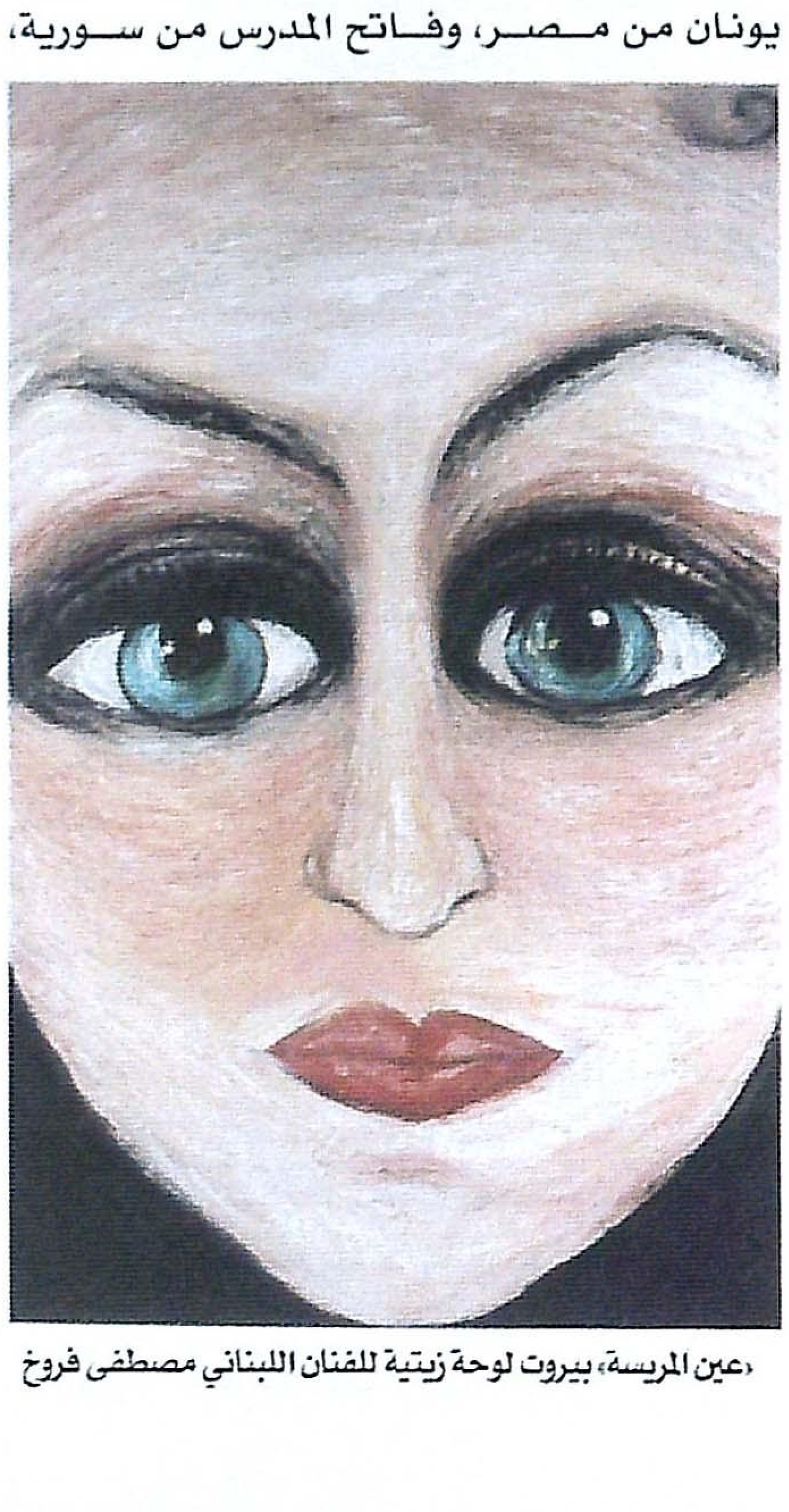
«بورتريه للفنان» للفنان التركي زيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد بدأ الناشر والصحافي رياض الريس في جمع لوحات الفن العربي المعاصر منذ الستينات عندما كان يعمل مراسلا متجولا بين العواصم العربية والأوروبية، ثم قام بنقل مقتنياته الفنية من بيروت إلى لندن في منتصف السبعينيات حين انتقل هناك لتأسيس دار نشر. وعندما باع الرئيس منزله في لندن قبل نحو عام، قرر نقلها مرة أخرى إلى بيروت، ولكنه وأمام الجمارك الباهظة التي وجد نفسه سيتحملها، قرر أن يبيع جزءا منها.

وتأتي أهمية هذا المزاد من أنه للمرة الأولى سيكون هناك سعر عالمي لعمل كل فنان عربي. فمثلا لو أن هناك من يمتلك لوحة لآدم حنين أو شفيق عبود، فيستطيع الآن تثمينها بمقارنتها بالسعر التي بيعت به لوحة مماثلة في سوثبيز. وفي حال نجاح المزاد وتكراره في أعوام قادمة، سيقدم آخرون على بيع مقتنياتهم من الفن العربي الحديث مما سوف يرفع من قيمة الأعمال الفنية العربية ويشجع على شرائها وجمعها. وهكذا يتم إيجاد سوق دولية منتعشة للفن العربي المعاصر مما سيشكل حافزا للفنانين العرب على مزيد من الإبداع ◆

«أصفر» للفنان اللبناني شفيق عبود



«عين المريسة» بيروت لوحة زيتية للفنان اللبناني مصطفى فروخ

هل انتهت «الحروفية العربية» كظاهرة تشكيلية؟ أم تطورت وتشكلت بما يلائم من تطورات على صعيد الفن التشكيلي؟ وهل نجحت الحروفية في البقاء كنتاج فن عربي مستقل؟

أم تراجع الفنانون الحروفيون عن مواقعهم، وعن صخبهم للمدرسة التجريدية؟

هذا ما قادنا الفنان القطري يوسف أحمد إليه من أسئلة، ونحن نتطلع إلى تجربته الفنية التي قدمها في معرضه الشخصي الثامن، الذي أقيم بقاعة أحمد العدواني، ضمن أنشطة مهرجان «القرين» الثقافي، المتزامن مع اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠١.

خالد عبدالمغني - الكويت

يوسف أحمد

على هامش معرضه الشخصي الثامن في الكويت

يوسف أحمد

من سماء الحروفية إلى فضاء التجريدية

بدأت مسيرة الفنان يوسف أحمد (مواليد الدوحة ١٩٥٥م) في أوائل السبعينيات، من خلال مشاركته في المعارض الجماعية التي تقام بنادي الجسرة الثقافي، ومن ثم صقلت موهبته بعد دراسته الأكاديمية بكلية التربية الفنية بجامعة حلوان ١٩٧٦م، ولعل لقاءه بالفنان يوسف سيده - أستاذه بجامعة حلوان آنذاك - ترك أثره عليه في اكتشاف جمالية الحرف العربي، وطرق استعمالاته في سياق اللوحة التشكيلية، ولحقها فيما بعد بدراسة للماجستير - فنون جميلة - بولاية كاليفورنيا الأمريكية العام ١٩٨٢، التي زودته بالتقنيات الحديثة في بناء اللوحة، وخاصة في فن الطباعة - الجرافيك.

ويعتبر الفنان يوسف أحمد أحد أبرز الفنانين الحروفيين في منطقة الخليج، وأيضا على صعيد الوطن العربي، فهو يعد من الفنانين الحروفيين العرب، الذين جاهدوا في نقل جماليات الخط العربي من متن المخطوطات، إلى لوحة تشكيلية معاصرة تحمل كل مقومات البقاء.

وبالرغم من أن تجربة الفنان يوسف أحمد تعتبر الأحدث زمنيا، وذلك قياسا بتجارب الفنانين الرواد الذين سبقوه، أمثال: شاكر آل سعيد، ونجا المهداوي، وحامد عبدالله، ورشيد القريشي، وضياء عزاوي وسعيد عقل وآخرين، فإن تجربته في الحروفية تشكل إضافة فنية غنية، ومتميزة، ومختلفة في أسلوب معالجته للحرف، وذلك بغية التفرد، ومن أجل التوصل إلى مساحات جديدة، الأمر الذي لفت إليه أنظار الوسط الفني، واستحقاقه لتقدير النقاد، من خلال مشاركته بالمعارض وحصوله على عدة جوائز أهمها: جائزة المحكمين في كل من بينالي أنقرة الدولي العام ١٩٨٦، وبينالي القاهرة السادس العام ١٩٩٦، وبينالي القاهرة السابع العام ١٩٩٨م، والجائزة الكبرى في بينالي بنغلاديش السابع العام ١٩٩٩، وعدا ذلك حصوله على جائزة السعفة الذهبية عبر مشاركاته المتعددة بمعرض فناني مجلس التعاون، في الأول والثاني والرابع والخامس منه.

سعى الفنان يوسف أحمد في معرضه الشخصي الأخير، إلى استكمال عرض تجربته التي سبق أن قدمها بمعرضه السابع بالدوحة العام ٢٠٠٠م، والتي فاجأ بها الوسط الفني بجرأته، بعد فترة انقطاع وعزوف عن إقامة المعارض الشخصية التي جاوزت السنوات الست، حيث قدم تجربة جديدة مختلفة كل الاختلاف عن تجاربه السابقة التي تعتمد على التشكيلات الخطية.

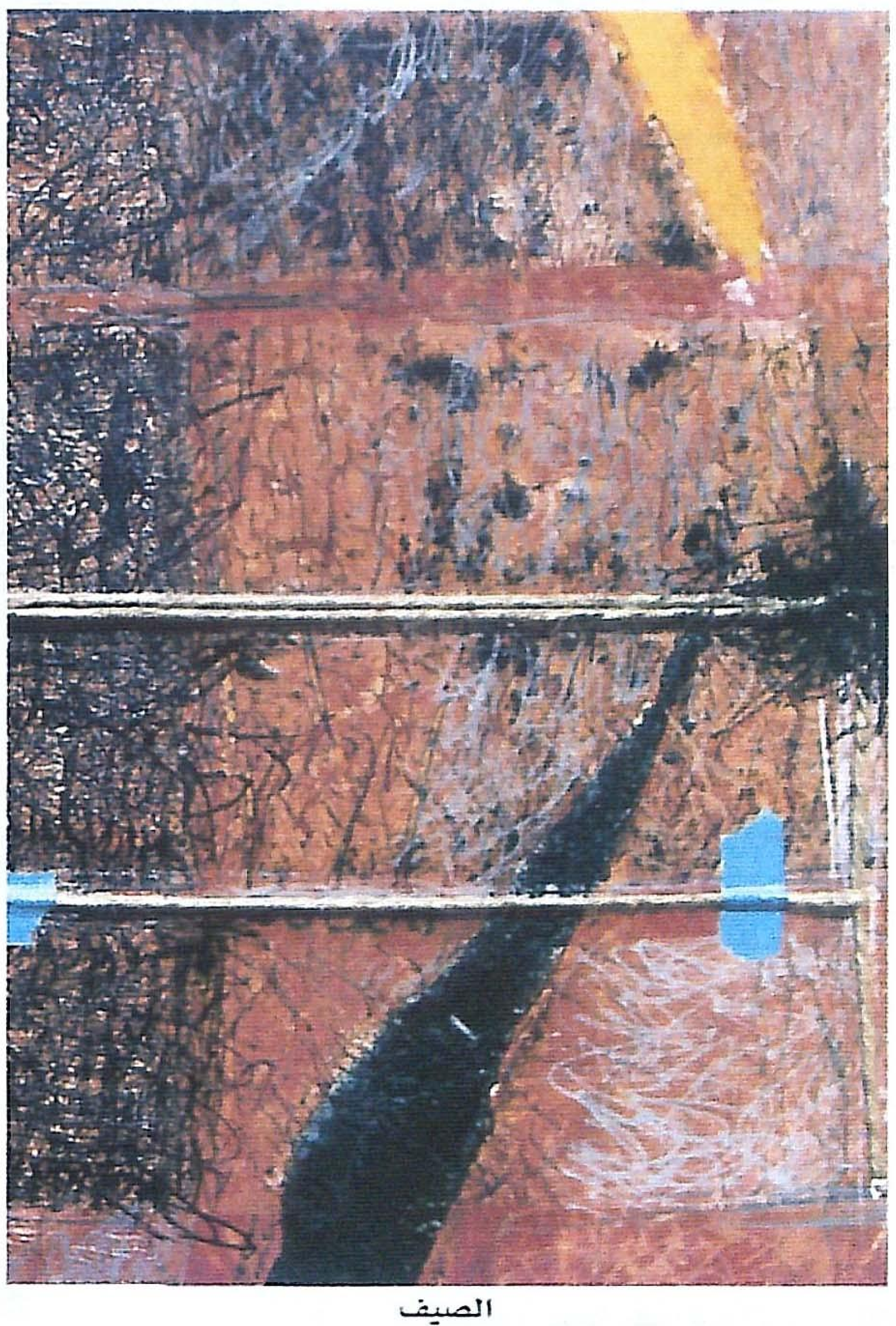
وعلى الرغم من أنه بدأ كفنان حروفي، يتخذ من التشكيلات الخطية للحرف، منطلقا له في التعبير، فإننا نجد في هذا التطور الأخير الذي صاحب أسلوبه امتدادا طبيعيا لعالمه التجريدي، وإن بدا ذلك للعين المتلقية أكثر تعقيدا في تركيبه البنائي، وهذا ناتج من الاهتمام الذي أولاه بالسطح، وفيما تعكسه توليفة الخامات والتكوينات اللونية،، والتأثير الذي تحدثه الفقاعات في غشاء الورق الشفاف على جدار اللوحة. وقد أعلن الفنان يوسف أحمد ضمنيا عن التغيير الذي صاحب أسلوبه الفني، من خلال المسميات التي دون بها لوحاته، تحت عناوين محددة: «بيان جديد»، «محاولة»، «رؤية جديدة» والهدف من إطلاقه تلك العناوين الصريحة، هو أن يوحي للمشاهد بشكل مباشر عن تلك «النقلة» التي حدثت في مسيرته الفنية، وانتقاله من سماء الحروفية إلى فضاء التجريدية، وبحثه المتأني عن مساحات تجريدية لم تطأ بعد! وأبعاد لجماليات فنية أكثر تعبيرية لم تكتشف!

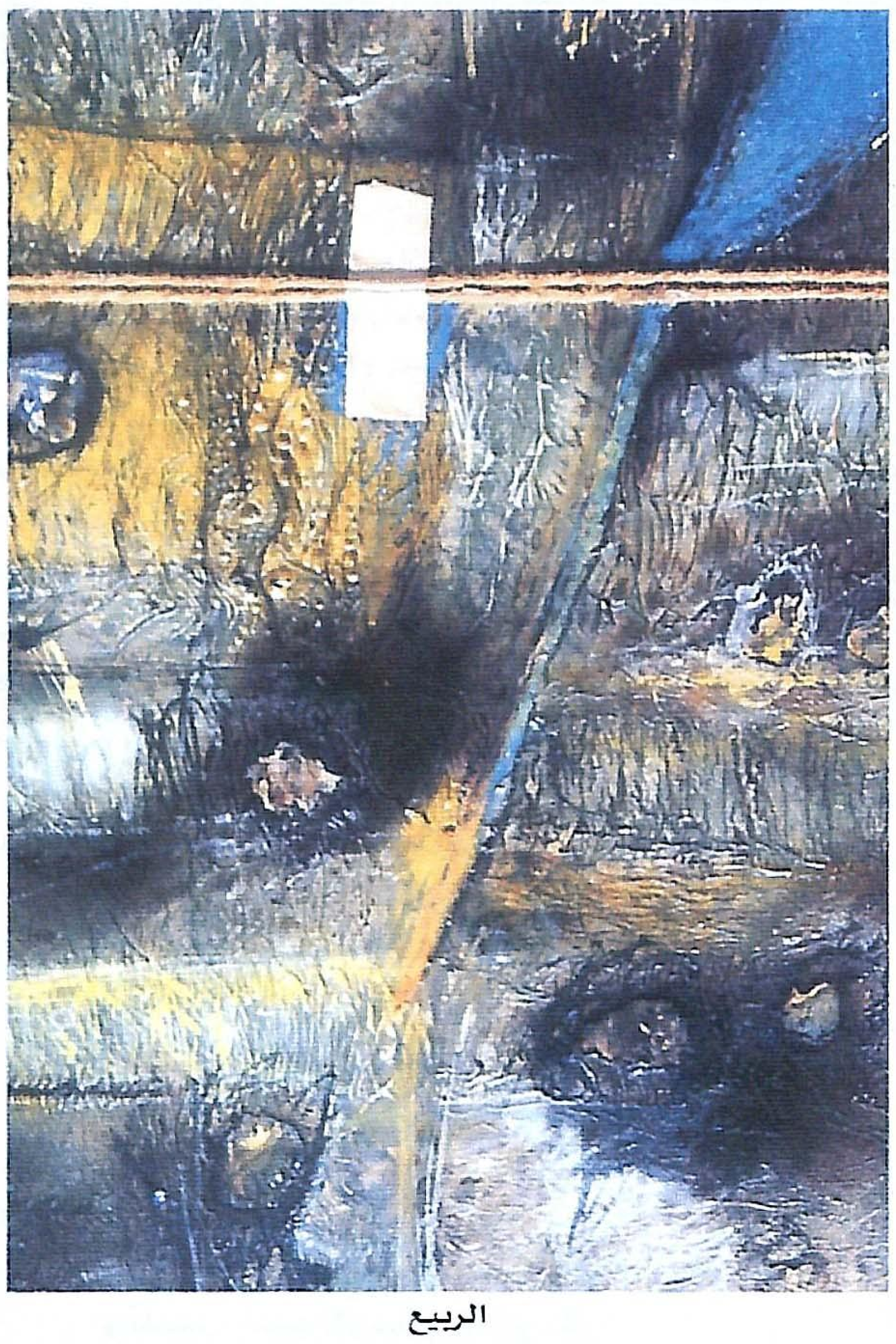
وللتعرف على ملامح معرضه الأخير، هناك ملاحظتان تكشفان عن سمات تجربته.

- الأولى: لم يعد شكل الحرف بتشكيلاته المتعددة عنصرا أساسيا وحيدا، بل تقلص حضوره ليحتل مساحة صغيرة، وليصبح عنصرا مكملا في سياق بناء اللوحة التجريدية، وأحيانا يلعب دور «الوسيط» الفني داخل اللوحة، وذلك بما يخدم فكرة العمل ويحافظ على التوازن الفني، ويساهم في خلق لغة بصرية جديدة، كما في لوحة «بيان جديد ١»، فمعالجته لتشكيل الحروفية جاءت مرسومة على شريط رفيع وضع بشكل عمودي (كولاجي) في صدر لوحة، مما يؤدي إلى تشطير المشهد إلى جزأين، وأيضا كما في لوحة «بيان جديد ٢» وبها التشكيلات الحروفية مرسومة على مستطيل عمودي كولاج وضع بجانب المشهد.
- الثانية: يتمثل في اشتغال الفنان يوسف أحمد على عدة خامات جديدة،، مثل: ورق الجرائد، والغراء - أي الصمغ - والورق الشفاف، ونسيج الخيوط، إلى جانب الألوان الزيتية المشغولة على سطح الخشب.

حيث يقوم الفنان بمزج تلك المواد الخام المختلفة مع بعضها بعضا، ليكون بها النسيج المتداخل والكثيف على السطح، وبعدها يضيف شرائط ورقية داخل البناء التكويني للشكل، ومن ثم يقوم بطلائها بالألوان الزيتية، وبهذا التكنيك ينتقل بأسلوبه من الحروفية بأبعادها الأحادية، إلى الإيحاءات التجريدية المبتكرة التي يزودنا بها الملمس الخشن، والتعرجات اللونية لنسيج الخامات المشغولة على السطح.

وبالتالي تعكس تجربة الفنان يوسف أحمد مثالا لفناني الحروفية، في محاولاتهم للخروج من الدائرة، التي عرفوا بها، وحوصروا فيها فترة من الزمن. حيث لم تعد الحروفية العربية على القدر من حضورها البارز، كما كانت في أوائل الستينيات وحتى نهاية الثمانينيات، بعد أن استنفد فنانوها طرق المعالجة الفنية، فلجأوا للبحث عن مساحات تجريدية أكثر تعبيرية، تضيف إلى تجربتهم ولا تلغيها، لتشكل امتدادا طبيعيا لتصوراتهم الذهنية، والإبداعية، والجمالية ◆


الصيف


الربيع

http://www.members.tripod.com/q8art

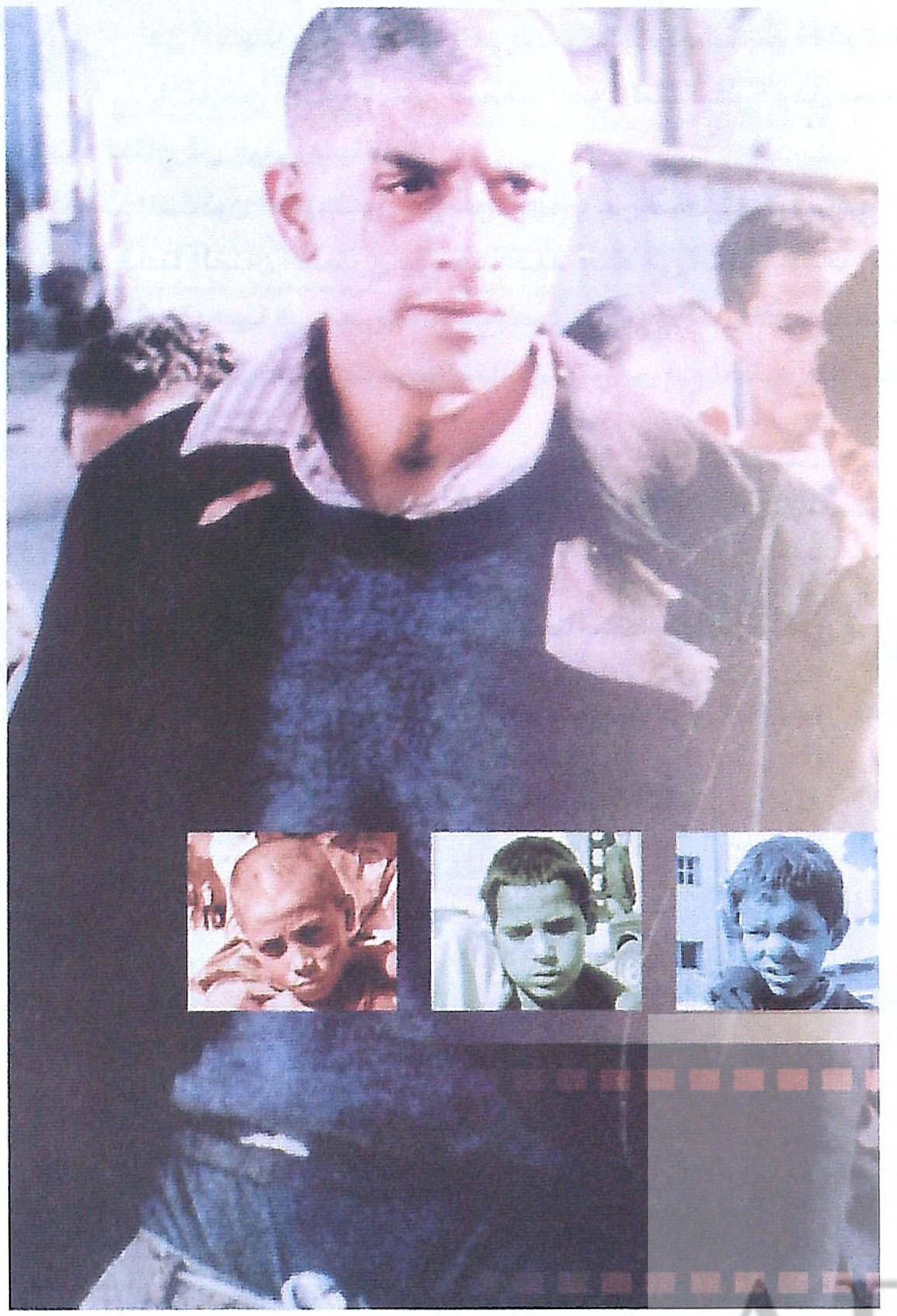
صفحات خاصة للفنان التشكيلي الكويتي حميد خزعل، تعرض آخر أخبار الفن التشكيلي الكويتي، كما يضم الموقع مجموعة من اللوحات التشكيلية الكويتية.

جاء المهرجان السينمائي الوطني السادس الذي أقيم في مدينة مراكش في الفترة من ٢٧ يناير إلى ٣ فبراير في مرحلة حاسمة من مسيرة السينما المغربية، خاصة بعد الطفرة الإنتاجية التي أعقبت إحداث صندوق الدعم السينمائي، الذي أفسح في المجال لمجموعة من الأسماء أن تلمع في قطاعات الفن السابع المختلفة، كما مكن هذه السينما من التصالح تدريجيا مع جمهورها، الذي ظل عازفا عنها لما كان يطبعها من مسحة تجريبية وتغريبية في أحيان كثيرة، وقد كان المهرجان، كما هي العادة، مناسبة للوقوف على مشاكل هذه السينما ومساءلة واقعها وآفاقها.

نزيه بحراوي - المغرب

في الدورة السادسة للمهرجان الوطني للسينما المغربية

أفلام جميلة تكشف عن أزمة كتابة!



فيلم علي زاوا حاصد الجوائز

والحال أن الكثير من تلك الأسئلة التي أثيرت في المهرجان كانت ذات راهنية كبرى بحيث لم يكن هناك مجال للتطرق إليها قبل سنوات، عندما كانت السينما المغربية لا تزال تعاني بشكل كبير من معضلات مادية وأزمة هوية. ومن ذلك أن المغرب قد أنتج بين العام ١٩٨٩، العام إنشاء صندوق الدعم والعام ٢٠٠١، ما يزيد على خمسين فيلما روائيا مطولا، وهو رقم له أهميته بالنظر إلى عدد الأفلام المغربية المنتجة انطلاقا من أواخر الستينيات، الشيء الذي أصبح من الطبيعي معه أن يتنبّه النقاد إلى المعضلات الإبداعية التي أخذت تعلن عن نفسها بشكل أكثر حدة، خاصة في مجال كتابة السيناريو، الذي ظل عموما من المهمات التي يستأثر بها المخرج، إلى جانب العديد من الوظائف التقنية كالإضاءة والتوليف...

وهكذا فقد كان المهرجان كذلك، إلى جانب عنايته بالاحتفاء بالأفلام الفائزة والتنويه بالأفلام اللافتة، ساعة للمحاسبة، كما كانت له أصداء قوية في الصحافة المغربية، التي لم تكن راضية كل الرضا عن المهرجان نفسه ولا عن الكثير من الأفلام المشاركة، التي بدا أنها خذلت تطلعات النقاد والمهتمين بالسينما سواء بسواء.

ولا بد من التذكير بأن سن تقليد المهرجان الوطني للفيلم المغربي كان قد تم في بداية الثمانينيات، في مدينة الرباط، تحديدا العام ١٩٨٢، استجابة لحاجة ملحة في خلق تظاهرة كفيلة بتحقيق تواصل بين المهتمين بهذا الفن، وتسليط الضوء على الشريط المغربي، ومحاولة إنعاشه بالبحث عن السبل المثلى لتسهيل رواجه.

وقد كان المهرجان الأول بالعاصمة المغربية مناسبة سانحة لبروز العديد من الأفلام، التي طبعت الذاكرة السينمائية المغربية كأشرطة «أليام أليام»، «حلاق درب الفقراء»، «السّراب»، «أيام شهرزاد الجميلة»، «ابن السبيل» وغيرها من الأفلام التي كانت لها نكهتها الخاصة في تلك الحقبة، وحظيت بعضها بجوائز رسمية وأخرى بتنويه خاص، كما هي الحال مثلا بالنسبة لفيلم السينمائي الراحل محمد الركاب، «حلاق درب الفقراء».

بعد ذلك سيتجدد للسينما المغربية موعد آخر مع المهرجان العام ١٩٨٤ بمدينة الدار البيضاء، حيث سيحظى أحد الأفلام ذات النزعة التجريبية بمعظم الجوائز (الإخراج، السيناريو، الديكور، أحسن ممثلة، جائزة الصحافة)، وهو شريط «حادة» لمخرجه السينمائي والفنان التشكيلي محمد أبو الوقار، الذي سيكرس بهذا النجاح الساحق تصورا معينا للفعل السينمائي، يراهن على تفرد الأسلوب ولغة سينمائية تجنح إلى التغريب.

وستعرف وتيرة الدورات التالية للمهرجان تذبذبا واضطرابا يكشف عن المعضلات التي واجهت هذه السينما طوال سبع سنوات، إذ سننتظر سنة ١٩٩١ ليستأنف المهرجان رحلته بمدينة مكناس، وستكون هذه الدورة مجالا لظهور العديد من المخرجين، الذين سينجحون في التخلص من النزعة التجريبية إياها، والاتجاه من ثمة نحو سينما في متناول الجمهور بحكايات ذات بناء كلاسيكي وحبكة بسيطة ومضمون أخلاقي بارز بهذا القدر أو ذاك. كما نجد ذلك متجسدا في فيلم «المطرقة والسندان» لحكيم نوري، و«عرس الآخرين» لحسن بن جلون، و«حب في الدار البيضاء» لعبد القادر لقطع، و«باديس» لعبد الرحمن التازي. غير أن لجنة تحكيم تلك الدورة لم تفتها الإشارة إلى النقص، الذي تعانيه غالبية الأفلام المعروضة في التمكن من أدواتها التقنية والجمالية وضعف الأداء الفني العام. وقد عادت الجائزة الكبرى إلى شريط «أطفال الشاطئ الضائعين» للمخرج جيلالي فرحاتي الذي أبان عن عناية لافتة باللغة السينمائية، وقدم تجربة متميزة في مقاربة مجتمع الصيادين بشمال المغرب، على مرمى حجر من الجارة الأيبيرية: إسبانيا.

وقد أقيمت الدورة الرابعة بعد ذلك بأربع سنوات بمدينة طنجة العام ١٩٩٥، وكانت محطة أفصحت عن المنعطف الذي يُتوقع أن تجتازه السينما المغربية الفتية، وعلى الرغم من أن المخرج جيلالي فرحاتي حاز مجددا الجائزة الكبرى بفيلمه «خيول الحظ»، فقد برزت عدة أفلام أخرى نجحت في اجتذاب الجمهور المغربي وتحقيق مداخيل مهمة كشريط «البحث عن زوج امرأتي» لعبد الرحمن التازي، و«سارق الأحلام» لحكيم نوري. وسينجح مخرجون شباب آتون من المهجر في لفت الانتباه إليهم بأفلام قصيرة غاية في الإتقان الفني والأدبي، الشيء الذي سيقوي الأمل في النهوض بالسينما إبداعيا وتقنيا من طرف هؤلاء القادمين الجدد.

وفي العام ١٩٩٨ ستنظم دورة خامسة في مدينة الدار البيضاء، حيث ستتضح صورة وهوية السينما المغربية أكثر فأكثر، وستأتي الأفلام متنوعة ليحظى عدد منها بجوائز تنوه بالتقدم الذي أبان عنه المخرجون. وكانت الجائزة الكبرى قد عادت إلى المخرجة فاطمة جبلي الوزاني عن فيلمها الوثائقي «في بيت أبي»، وهي تجربة فريدة من نوعها تقدم عليها هذه المخرجة القاطنة في هولندا باستلهامها أسلوب الفيلم الروائي بحوارات جريئة وبعدة مكونات أتوبيوغرافية، تطرح وضعية المرأة في المجتمعات المحافظة.

وبهذا نصل إلى الدورة السادسة للمهرجان السينمائي الوطني المقام في مدينة مراكش ما بين ٢٧ يناير و٣ فبراير ٢٠٠١. وقد عرفت هذه الدورة مشاركة ١٥ فيلما طويلا و١٦ فيلما قصيرا أُنتجت بين العام ١٩٩٨ وتاريخ انعقاد المهرجان.

والجدير الإشارة إليه أنه جرى افتتاح الدورة بعرض فيلمين قصيرين فلسطينيين من إخراج رشيد مشهراوي هما «غباش» و«الذي يسجل مشاهد من الحياة اليومية لانتفاضة الأقصى، و«خلف الأسوار» وهو وثائقي عن مدينة القدس، تحية وتعبيرا عن تضامن السينمائيين المغاربة مع الانتفاضة ودعمهم لمجهودها.

> "افتتح المهرجان بفلمين فلسطينيين هما «غباش» و«خلف الاسوار» تحيةً وتعبيراً عن تضامن السينمائيين المغاربة مع الانتفاضة ودعماً لمجهودها"

ومن جملة الأشياء فقد ساد شعور عام بأن الأفلام السينمائية القصيرة قد نالت استحسانا ملحوظا لدى الجمهور، مما حدا بالقيّمين على المسابقة إلى الجهر بكون المقارنة بين الأفلام الطويلة والقصيرة غير صحيحة، نظرا لتفرد كل واحدة منها بخصوصيتها ومقوماتها، وإلى ذلك فإن الإقبال على مشاهدة الأفلام الطويلة لم يكن بالكثافة نفسها من لدن المتتبعين الذين بدوا متعطشين إلى أعمال جديدة، تكون في مستوى التطلعات المشروعة لسينما وطنية قوية بموضوعاتها ومعالجاتها الفنية. وربما كان سبب هذا الموقف أن عددا كبيرا من الأفلام المطولة المشاركة في المهرجان سبق أن عرضت في القاعات العمومية، بحكم أنها كانت قد أنجزت قبل وقت طويل من خوضها المسابقة.

ظاهرة أخرى طبعت نتائج المهرجان السينمائي السادس، هي واقع أن جلّ الجوائز جاءت موزعة على ثلاثة أفلام أساسية هي «عليّ زاوا» لنبيل عيوش، و«علي وربيعة والآخرون» لأحمد بولان، و«غراميات الحاج مختار الصولدي» لمصطفى الدرقاوي.

وهكذا سيحوز شريط «علي زاوا» أربع جوائز، من بينها الجائزة الكبرى وجائزة السيناريو والحوار وجائزة الفيلم الخاصة، التي عادت للأطفال الذين قاموا بلعب أدوار البطولة. ونبيل عيوش مخرج شاب يوقع شريطه المطول الثاني، بعد أن نجح في لفت الأنظار إلى شريطه الأول «مكتوب» بفوزه بجائزتين في مهرجان القاهرة الأخير.

والفيلم هو أحجية معاصرة، كما يؤكد ذلك المخرج، تتجاوب واقعيتها مع الشحنة الرمزية التي تتطلبها الأحجيات. فشخصياتها وأحداثها من زماننا تتحرك وتدور وفقا لشروط وإكراهات الواقع اليومي الذي نعيشه. لكنها في الوقت نفسه تبقى شديدة القرب من عالم الحلم والطفولة. وقد لعب السيناريو دورا حاسما في هذا الاتجاه، إذ إنه لم يعمد إلى تسطيح هذه الشخصيات، وجعلها حاملة لقيم مجردة وجاهزة، بل حرص على أن يكون قريبا من تحولاتها ونزعاتها المفاجئة بشكل أبقى على حيويتها إلى آخر مشهد في الفيلم.

تطالعنا منذ البداية شخصية «علي زاوا» الذي هجر البيت العائلي نفورا من احتراف أمه للدعارة، وتفضيلا لحياة الشوارع والعيش على حافة الفضيحة، في كنف عصبة من المشردين الموزعين بين الطفولة والمراهقة، والواقعين تحت سلطة واستبداد (الذيب)، الذي يتولى زعامة تلك المجموعة الهائلة من الأطفال، وتسيير حياتهم اليومية بأحد هوامش المدينة.

نعرف أن «عليا» طفل حالم يعشق البحر، ويود لو ركب سفينة تأخذه إلى جزيرة أحلامه. وأمام استفزازات (الذيب) سيقرر التمرد على سلطته والهروب برفقة ثلاثة من أصدقائه ليصبحوا بذلك عرضة لانتقام زملائهم القدامى. وفي لقطة مشحونة بالعنف الصبياني ودون مقدمات جمالية، سيكلف هذا العمل غير المحسوب العواقب «علي زاوا» حياته ويسقط وقد هشمت رأسه حجرة ألقاها عليه أحد الأطفال، لتبدأ رحلة المشردين الثلاثة في خرائب المدينة مجرجرين جثة رفيقهم، مصممين على دفنه وإقامة جنازة تليق بشخصه. وخلال هذه الرحلة التي سيخوضونها لتوفير الشروط الدنيا لتحقيق هذا المشروع، سيلتقون بالعديد من الشخوص المكتنزين بمشاعر متناقضة يتوزعها الخير والشر، السكينة والرعونة، التمرد والاستسلام.

وينتهي الفيلم بمشهد رمزي ذي مكونات جمالية خاصة، يؤثثه تدخل (الرايس) البحار الذي كان يأتي إليه «علي» من وقت إلى آخر.. حيث سيعمل على مساعدتهم في صنع تابوت للراحل العزيز، دافعا بمشروع الجنازة المستحيل إلى حيز التطبيق، ويكفن «علي زاوا» في زي البحرية الأبيض، ويمخر المركب عباب البحر بالتابوت فيما يشبه مراسيم تشييع بحار حقيقي.

وتكمن فرادة شريط «علي زاوا» واستثنائيته في اعتماده على أطفال مشردين بالفعل، أوكل إليهم المخرج تمثيل أدوار هي من صميم واقعهم اليومي. ولذلك جاء أداؤهم عفويا بعيدا عن كل اصطناع، مما كان وراء نجاحهم في إقناع المشاهد عبر أداء تلقائي ومرح في أحيان كثيرة. ومما لاشك فيه أن الجمهور الذي تابع الأطفال الثلاثة، وهم يجوبون خرائب الدار البيضاء للملمة تاريخ زميلهم «علي زاوا» وتأمل سيرته المطعمة بالأحلام والطموحات، قد نجح في الاحتفاظ من الفيلم/ الأحجية بالبطل الرمز، وفي الوقت نفسه عاين طموح المخرج الشاب في تسخير فنه لخدمة قضايا المجتمع، دون التنازل عن طابعه الإبداعي.

وأما فيلم «علي وربيعة والآخرون» فيأتي في أفق مغاير لـ «علي زاوا»

”تخلصت معظم الافلام من الهفوات التقنية التي ظلت تشكك في جودة الفيلم المغربي لعدة سنوات“

وحاملا لحساسية أخرى، وهو الشريط المطول الأول لأحمد بولان، الذي نال عنه جائزة العمل الأول إلى جانب ثلاث جوائز أخرى هي: جائزة لجنة الصحافة وجائزة الدور الثاني الرجالي وجائزة التوليف.

«حب.. حشيش.. سياسة..» بهذه العبارة، يختزل عليٌ بطل الفيلم، سنوات شبابه في ظل مناخ عام طبع مغرب الستينيات والسبعينيات، فبعد خروجه من السجن الذي قضى فيه زهاء عشرين سنة هي زهرة شبابه، إثر تورطه في قضية سياسية مبهمة، وقتله لرجل أمن في أثناء مطاردة تنبض بالإثارة. يحاول استرجاع علاقته الوجودية مع العالم الخارجي، في مواجهة إكراهات واقع جديد لا قِبل له به، غير أن هذا البطل لا تفوته لحظة من دون أن يغوص في استرجاع ذكريات صبواته الذاهبة، وهكذا نجد أنفسنا أمام قصتين من زمنين مختلفين، تتعاقبان على التوالي، وتتقاطعان راسمتين تأثير الزمن وتحول الشخصيات بعد مرور عشرين سنة. ومن جراء ذلك يكتشف «علي» أن الزمن الذي قضاه في السجن كان كفيلا بجعل حيوات رفاقه الأربعة ومن بينهم «ربيعة» تأخذ منعطفات مختلفة. علما بأنهم كانوا جميعا يؤمنون بفكر واحد طبع عقد السبعينيات، يمزج بين التطلعات اليسارية والتعلق بحياة الهيبيين من الأجانب الذين كانوا يجوبون المدن المغربية. ومن ذلك أنه يكتشف أن أحد رفاقه قد أصبح متدينا متشددا، وثانيهما تحول إلى متشرد يقضي نهاره في شرب الكحول يتعقبه الأطفال بالسخرية والشتيمة، وينتهي به الأمر إلى الموت متعفنا في خرابة كان يتخذها مسكنا، بينما اختار الثالث إغراء حياة الثراء بفضل زواجه من أجنبية.

وتتمثل خصوصية فيلم «علي وربيعة والآخرون» في عمله على تحقيق مزيج من الأجواء التي تنبض بالإثارة والتشويق، وتتألق بروح السخرية والحنين إلى الماضي، وذلك عن طريق استلهامه الذاكرة الجمعية، ومحاولته الجادة محاسبة الزمن، ومن خلال احتضانه لوجوه جديدة تعد بالكثير، أبرزها الممثلة الفلسطينية هيام عباس التي قامت بدور ربيعة.

مشهد من الفيلم الفلسطيني (غباش)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما شريط «غراميات الحاج مختار الصولدي» فكان من أبرز أعمال الدورة، بالنظر إلى الانعطاف الذي يمثله في مسيرة مخرجه مصطفى الدرقاوي، الذي عُرف بريادته لسينما البحث والتجريب عبر مجموعة من الأفلام المطولة: «أحداث بلا دلالة» (١٩٧٤)، و «أيام شهر زاد الجميلة» (١٩٨٢)، و «عنوان مؤقت» (١٩٨٤)، و «رواية أولى» (١٩٩٢)، و «أبواب الليل السبعة» (١٩٩٤)، و «أنا لعبة في الماضي» (١٩٩٥)، و«خرافة آدم وحواء» (١٩٩٥). ويتميز شريطه الأخير عن السابقين بابتعاده الذكي عن منهاجه السابق، وإصراره على التواصل مع المشاهد بدل المخاطرة بمواصلة طريق البحث والتجريب.

وأحداث الشريط تدور حول شخصية الحاج الصولدي.. الذي يستمد اسمه من قطعة نقدية نحاسية كانت متداولة في مغرب العشرينيات، وما تزال تسمية «الصولدي» تُستعمل للدلالة على زمن الفقر والتقشف وشدة التعلق بالمال.. وهو رجل تقليدي مكتهل ومسكون بالشبق، الذي يحمله على الملاحقة المستمرة لكل النساء اللواتي يصادفهن في طريقه. ولكي تكتمل الصورة لابد أن ينخرط الحاج الصولدي في استعدادات ماراثونية لخوض الانتخابات، حيث تبرز ملامح شخصيته الانتهازية التي تروم تحقيق المكاسب الضيقة على حساب الناس الطيبين الذين سيضعون ثقتهم فيه. وبعد ذلك تتشابك الأحداث على نحو ملغز تقريبا.. من قبيل سيرة «حبيب رابح» عميد شرطة، الذي يطمح إلى الزواج من الفتاة أسماء، الواقعة بدورها في حب «عادل بلال» الشاب العاطل الذي يتعاطى السرقة، وسوف يزداد الأمر تعقيدا عندما نكتشف أن الحاج المختار الصولدي، الذي هو واقع الأمر والد كل من رابح وبلال، سيقع هو الآخر في حب أسماء.

وتنتهي أحداث الشريط بذهاب الحاج إلى الضيعة لمباغتة أسماء ورابح في خلوتهما، فينتج عن ذلك تبادل لإطلاق النار بين المتنافسين وإصابة الأب والابن والمعشوقة. وبذلك يكون هذا الفيلم حكاية مجازية تدور حول موضوع أثير في الآداب العالمية، هو موضوع قتل الأب وانتقام الأبناء..

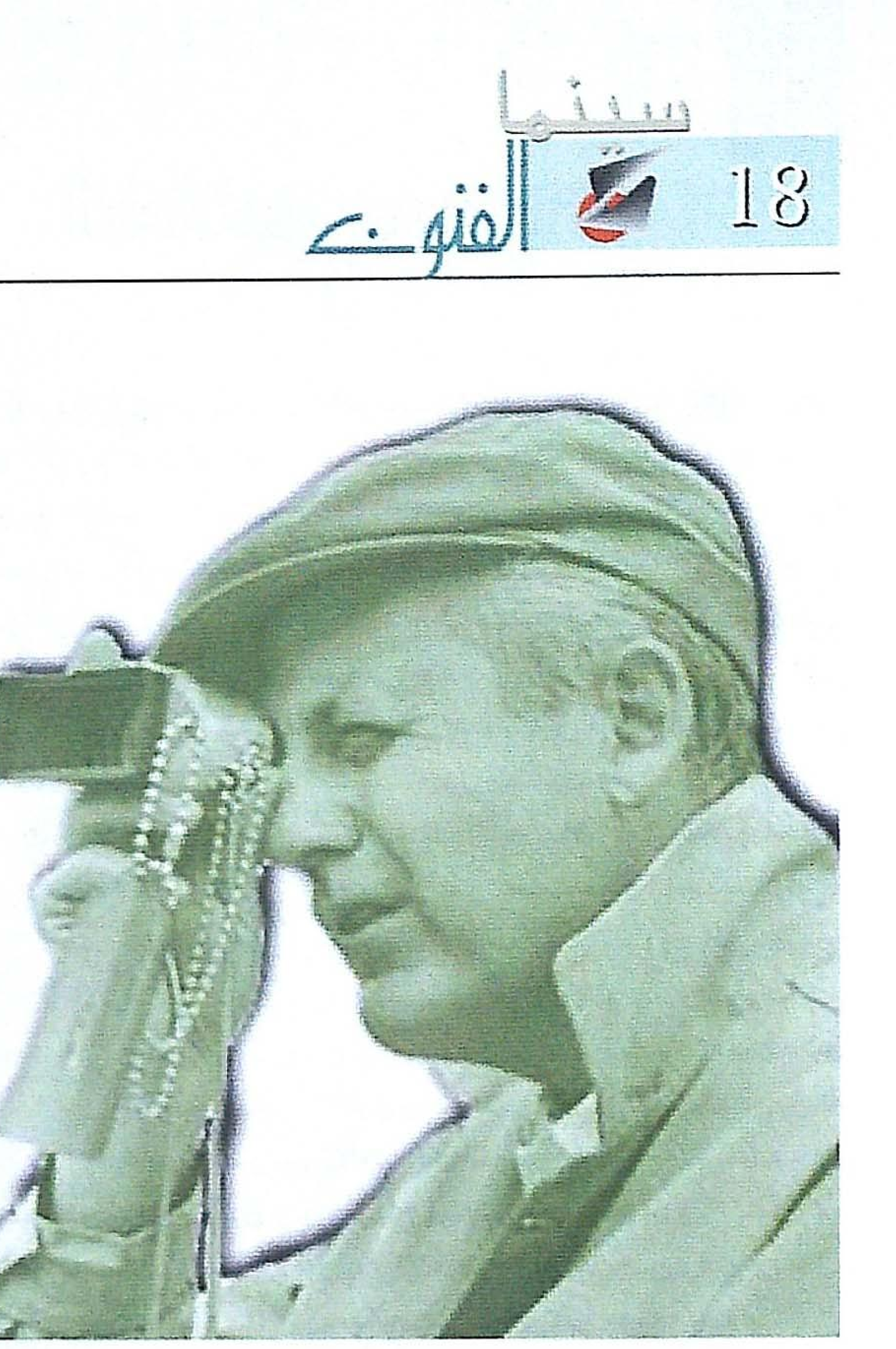
وقد نال هذا الشريط أربع جوائز، هي جائزة الإخراج والصورة وجائزة الموسيقى وجائزة الدور الرجالي الأول، الذي حازه الممثل المغربي المغترب البشير سكيرج.

ويمكن القول، في ختام هذا التقرير، إن المهرجان الوطني السادس للسينما المغربية قد خلف أصداء إيجابية في أوساط المهتمين بالشأن السينمائي، كما سُجل التحسن الملموس في الجانب التنظيمي، والرعاية الرسمية لوزارة الثقافة والاتصال والمركز السينمائي المغربي، والمساهمة الفعالة للجامعة المغربية للأندية السينمائية وجمعية نقاد السينما.

ومن جهة المنتج المعروض، لوحظ بارتياح أن معظم الأفلام قد تخلصت من الهفوات التقنية، التي ظلت تغمز في جودة الفيلم المغربي لعدة سنوات، وإن كانت الحاجة لا تزال قائمة إلى تلافي النقص الكبير في عدد ونوعية التقنيين المغاربة الأكفاء، مما يدفع المخرجين إلى الاستعانة بتقنيين أجانب، كما أن الدورة الأخيرة أبانت عن أزمة حادة في الكتابة السينمائية، وأكدت الحاجة الملحة إلى إنشاء معهد وطني سينمائي أمام ارتفاع وتيرة الإنتاج ◆

http://www.al-bab.com/media/cinema/cinema.htm

موقع مختص بصناعة الافلام المغربية والانشطة التي تخللت المهرجان.



لما يزيد على الخمسين سنة، ظلت صناعة الأفلام هي الهاجس المسيطر على عالم المخرج (روبرت وايز) بدأ كاتبا للقصة القصيرة، وسرعان ما نحى بها إلى عالم السينما، لتأخذه الأخيرة إلى حضنها الوثير، ولتجلب عليه الشهرة، وربما السعادة. روبرت وايز لا يفرض نفسه كما يفعل معظم المخرجين السينمائيين، فقد كان دائما يترك أعماله المتميزة تسلّط الأضواء عليه من خلال نجاحها وانتشارها في كل أنحاء العالم. وقد أكد حضوره السينمائي لفترة طويلة من الزمن فيلمه الأشهر (The Sound of Music) الذي أمتع ولا يزال الملايين من الناس.

ميس العثمان - الكويت

روبرت وايز: بصمة النجاح الواضحة في تاريخ السينما الأمريكية

روبرت وايز» هو واحد من أساطين السينما العالمية، وربما فيلمه (صوت الموسيقى) وحده يكفيه لوضعه كأحد صناع السينما الكبار في العالم. إلا أن «وايز»، ليس فقط هو صوت الموسيقى، لكنه العديد من الأعمال، والتي تنوعت بين الكوميديا الموسيقية وسينما الحروب وقصص الحب الرومانسية وأفلام الجريمة والإثارة.

ولربما كان هذا التنوع نفسه هو السبب الرئيسي في شهرة «وايز» وفي ثقة المنتجين وكبرى شركات التوزيع في أن يتعاملوا مع اسمه باعتباره ماركة نجاح مسجلة، إنه التنوع الذي أكده هو في إحدى محاضراته مع طلبته من دارسي السينما حينما قال: «كثيرا ما يسألني الناس، أيها تحبذ صنع الأفلام الموسيقية أم الدرامية أم الكوميدية؟! ودائما ما كنت أجيب، «بأنني افضلهم جميعا إذا ما أنتجوا بشكل جيد وراقٍ وبعد جهد مبذول».

الدقة والإتقان إذن هما أهم ما يميز «روبرت وايز» وهما ما جعلاه واحدا ممن يجذبون الجمهور إلى شباك التذاكر، بغض النظر عن حجم الشهرة التي يتمتع بها نجوم فيلمه. لكن الدقة والإتقان وحدهما لا تكفيان في مجالات الإبداع والخلق، إذ لابد من أن تسندهما ميزات أخرى، أهمها القدرة على استنباط الأفكار وتخيلها وتحويلها إلى حقائق ملموسة على شاشة العرض، ولكي تصبح في شهرة «وايز» لابد أن تتصف بصفة أخرى نادرة وهي «العبقرية»، تلك التي وصفه بها صديقه (أورسون وايلز) والذي استعان به (وايز) لإنتاج فيلمه الأول Cit-izen KANE - ١٩٤١ - حيث قال عنه: «إنه عبقري، لم أصادف في حياتي شخصا بهذا الذكاء والعطاء. لديه من الأفكار الغريبة ما قد يجعلك تغضب، وقد تهرب بعيدا عنه، غير أنه سرعان ما يبهرك بأفكاره الخلابة».

شهادة «وايلز» تصنع الملامح الأولى لأسلوب روبرت وايز السينمائي، والتي يستكملها بقوله: «لقد أعجبني العمل معه، لأن قصصه تبقيك متيقظا ومتفاعلا مع أحداثها. كما أنه يحسن اختيار المؤثرات الصوتية حسب نوع اللقطة المستخدمة وطبيعتها في المشهد».

حسن الاختيار ودقة التنفيذ سمتان اكتسبهما «روبرت وايز» من خبرة العمل داخل حجرة المونتاج، فمن هذه الغرفة الصغيرة بدأ «وايز» حياته السينمائية. وتاريخ السينما والعاملين بها يؤكدان أن من يبدأ من داخل هذه الغرفة الصغيرة المظلمة يصبح - إن كانت لديه الموهبة - مخرجا مرموقا. فالمونتاج هو مدرسة الإيقاع وهو معلم الحساسية الأولى وهو السينما في شكلها النهائي، لكن كيف وصل «وايز» إلى هذه الغرفة وكيف ومتى خرج منها ليجلس على كرسي الإخراج لأول مرة؟!

في البداية، كان روبرت وايز الصغير والمولود بإحدى مدن ولاية أنديانا العام ١٩١٤ مغرما بمشاهدة الأفلام التي كانت تعرض بدار متواضعة في مدينته. حبه للسينما والكتابة دفعاه لدراسة الصحافة وفنونها في جامعة «فرانكلين»، في ذلك الوقت كان شقيقه، الأكبر (دايفيد) يعمل محاسبا في شركة (RKO) في هوليود.

وكانت أسرته تدفعه دفعا للحصول على وظيفة مع شقيقه وبعد فترة حصل (وايز) الشاب آنذاك على وظيفة بسيطة في مبنى المونتاج في هوليود، بعدما اضطر إلى ترك دراسته الجامعية. ومن خلال تنقله بين الاستوديوهات وغرف التوليف، تَشرَّب (روبرت وايز) المهنة بشكلها الصحيح وأثبت الشاب مهارة فائقة في التعليم، الأمر الذي جعله يصبح بعد فترة وجيزة مساعدا للمونتير في عدد من الأفلام المهمة مثل:

Hunchback of Notre Dame 1939

The Story of Uernon And Irene Castle 1939

مع بداية الأربعينيات، قرر (روبرت وايز) أن يخرج من غرفته المظلمة ليجلس على كرسي الإخراج. ولأن الخروج ليس سهلا وخاصة في هوليود التي لا تتعامل إلا مع المضمون، فقد أصر الشاب الطموح على أن ينتج فيلمه الأول معتمدا على نفسه وبمشاركة بسيطة من أحد الشباب النشطين - آنذاك - ويدعى (أورسون وايلز) حيث قاما بتصوير عدد من المشاهد المتفرقة ليصنعا فيلمهما البداية Citizen KANE - ١٩٤١.

> ”أجد أن الهم الأساسي في العمل السينمائي هو أن تجد طريقة معينة لعرض الأجزاء المسرحية والموسيقية لتتواءم مع ما تعرضه على الشاشة بحيث لا يكون ما تعرضه مخجلا وفقيرا“

المدهش أن الفيلم حصل على جائزة الأكاديمية في الإنتاج نظرا لاحتوائه على افضل اللقطات المصورة في تلك الفترة، وهو ما تحقق بفضل مجهودات (وايز) الرائعة في المونتاج.

النجاح الكبير شجّع (روبرت وايز) على البدء في فيلمه الثاني THE MAGNIFICENT AMBRSONS أيضا بمصاحبة صديقه (أورسون وايلز)، لكن وقبل أن ينتهي المونتاج اضطر روبرت للسفر إلى البرازيل للعمل في مشروع فني آخر، وكانت النتيجة أن جاء الفيلم بمونتاج مشوه. مما جعل جمهور (لوس أنجلوس) يسخر منه ويتركه ويمضي بعد وقت قليل من بداية عرضه.

النجاح والفشل خبرتان تكسبان الفنان قدرات إضافية وها هو الطموح المؤمن بقدراته (روبرت وايز) يقرر دخول العالم السينمائي من أصعب أبوابه ويستطيع أخيرا الجلوس على كرسي الإخراج ويساعده القدر - هذه المرة - بفرصة أكبر عندما يعتذر مخرج فيلم CRUSE OF THE CAT PEOPLE عن بداية التصوير لارتباطه باتفاق آخر، فلم، يوجد سوى (روبرت وايز) لتوكل إليه مهمة الإخراج خاصة وأنه كان مسؤولاً عن مونتاج الفيلم.

هذا الفيلم وعلى الرغم من أنه كان من أفلام الدرجة الثانية، في توصيف هوليود، إلا أن (روبرت وايز) استفاد منه الكثير وكان بمنزلة المدرسة الثانية بعدالغرفة المظلمة التي ستصقل موهبته وتضعه بعد قليل على درب الإخراج المتميز. فبعد هذا الفيلم مباشرة تصدى (وايز) لإخراج فيلمه MADFMOISELLE FIFI - ١٩٤٤، وهو دراما تتحدث عن الحرب. ثم تبعه بفيلم آخر بعنوان THE BODY SNATCHER، العام ١٩٤٥.

في العام ١٩٤٦، تعدى نجاح (روبرت وايز) توقعات المنتجين في شركة RKO، فأنتج فيلمه GAME OF DEATH الذي اشتهر بالغموض الذي غلف قصته. بعدها أخرج فيلمه BORN TO KILL الذي كان ذا حبكة جيدة دارت حول الجريمة، وأخذت الموسيقى - المختارة بعناية - حيزا كبيرا من الفيلم.

ويأتي العام ١٩٤٨، ليكون نقطة التحول الرئيسية في مسيرة (روبرت وايز) وذلك من

فيلم صوت الموسيقى The Sound of Music

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلال فيلم Blood On the moon وهو الفيلم الذي اعتنى فيه روبرت والمنتج بأدق تفاصيله، مما جعل منه فيلما ذا ميزانية مرتفعة. وحقق الفيلم نجاحا كبيرا الأمر الذي دفع المنتجين للبحث عن مخرج آخر ذي سمعة وشهرة تفوقان ما لدى (وايز) ... فلم يجدوا.

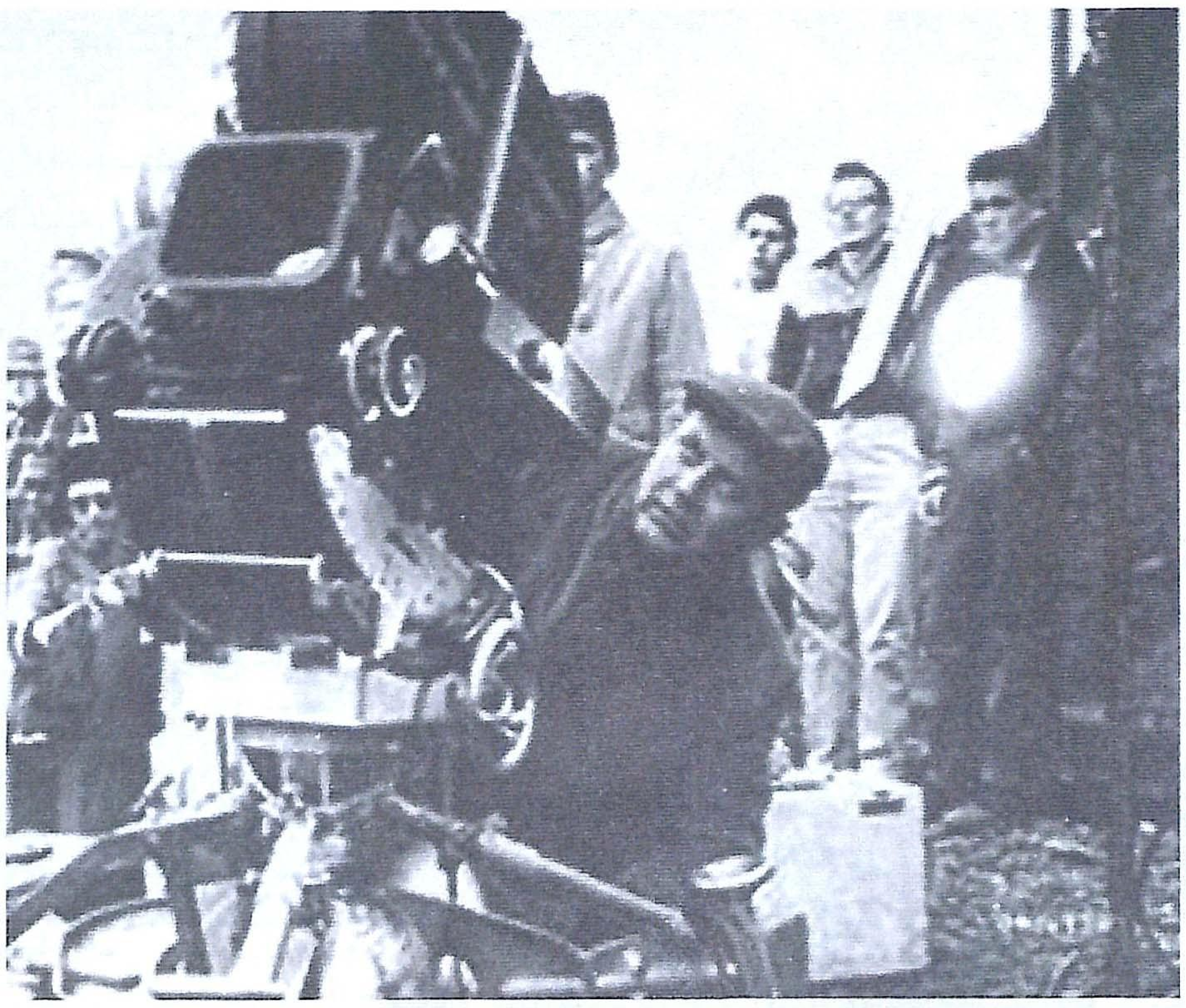
نهاية الأربعينيات، وتحديدا في العام ١٩٤٩، شهدت أفضل إنتاج (لروبرت وايز)، في مثل هذه الفترة والمتمثلة في إخراج فيلم THE SET UP ١٩٤٩، والذي تناول قصة حياة بطل الملاكمة الذي أصابه الهرم، فتغيرت حياته وبدأ يعاني من انحسار الأضواء عنه، وكان الفيلم تحفة فنية لدرجة أنه فاز بجائزة النقاد في «كان». في بداية الخمسينيات، بدأت مرحلة جديدة في مسيرة نجاح المخرج المتميز، فها هي شركات الإنتاج الكبرى تتصارع للاتفاق معه بعد أن تأكدوا أنه العلامة المضمونة للنجاح. وفي العام ١٩٥٠ يبدأ (وايز) اتفاقه الأول مع شركة Wor-ner Brothers والذي حمل عنوان THREE SECRETSوكان عبارة عن قصة عاطفية ممزوجة بالواقعية. في العام نفسه وقّع (وايز) أيضا اتفاقه الأول مع شركة Century fox وأنتج فيلم Two Flages West، ثم فيلمه الثاني THE HOUSE ON TELEGRAPH HILL ١٩٥١، الذي حاز جائزة أفضل إخراج بالأبيض والأسود. انتقل بعد ذلك إلى إنتاج أفلام الخيال العلمي فكان فيلمه THE DAY THE EARTH STOOD STILL ١٩٥١، والذي حمل بين طياته رسالة إلى البشر من خلال مخلوقات فضائية تشتكي أثر تنامي استخدام الأسلحة النووية في الحروب.

أنشأ (روبرت وايز) بعد ذلك شركته الخاصة Aspen Picture في العام ١٩٥١ مع مساعده مسؤول التوليف (مارك روبسون) وصديقه (ثيرون وورث)، أنتجت الشركة فيلم THE CAP-TIVE CITY ١٩٥٢. وهو فيلم يدور حول عالم الجريمة والتحريات، فكان مثال بدائي لاستخدام الشكل الوثائقي لعرض قصة معينة وخلال السنة نفسها كان روبرت مشغولا بوضع لمساته الأخيرة لفيلمه الكوميدي هذه المرة SOMETHING FOR THE BIRDS ١٩٥٣.

أفلام الحروب احتلت حيزا من إنتاج (روبرت وايز) فكان فيلمه DESERT RATS وكان كجزء ثانٍ لفيلمه DESERT FOX الذي أنتجه العام ١٩٥١. انتقل بعد ذلك إلى إنتاج فيلمه الأول بالألوان والذي حمل اسم DESTINATION GOBI وقد قدمه بأسلوب جيد، حيث تخللته بعض المشاهد الكوميدية التي أضافت اللمسات الداعمة للعمل.

تولّى روبرت وايز مهمة إخراج ثلاثة أفلام في السنة نفسها (١٩٥٣)، على الرغم من أن التكفل بإخراج فيلمين في السنة يعد كثيرا عليه. لكنه كرّس وقته لإنتاج فيلمه SO BIG الدرامي والذي اقتُبس عن رواية (آندا فيربير) ثم فيلم EXCUTIVE SUITE،الذي تضمن ابتكارات (روبرت وايز) الخلابة في الصوت والمونتاج واختيارات ممثليه أيضا. لذلك حقق الفيلم ضربة قوية في شباك التذاكر آنذاك وكان من أفلام القمة في حينه.

فيلمه التالي كان HELEN OF TROY ١٩٥٥، استخدم فيه طريقة السينما سكوب، وقد حظي بعرض فخم جدا: حضره جمع غفير من المهتمين ومن الجماهير وأحدث ضجة كبيرة آنذاك.


وايز خلال تصويره فيلم The Set Up

تحول وايز إلى الدراما العاطفية في فيلم UNTIL THEY SAIL ١٩٥٧، وكان فيلماجيدا بكل المقاييس، على الرغم من أنه الأول للدراما العاطفية.

كرّس وايز جهوده نحو أفلام الجريمة والتفرقة العنصرية والذي حمل اسم ODDS AGAINST TOMORROW، وقد أنهى روبرت وايز ذلك العقد ولا يزال ضمن أهم المخرجين في تلك الفترة وظل حاملا للقب المخرج المغامر المتعدد المواهب، فأوجد لنفسه موطئ قدم في ساحة امتلأت بالمخرجين في فترة الخمسينيات: حارب كل منهم ليبرز نفسه في ساحة الإخراج.

في الفترة اللاحقة ركز (وايز) جهوده على عدد أقل من الأفلام، في مقابل التركيز على المحتوى ومستوى الإنتاج الفني والتقني. في بداية الستينيات، أخرج تلك الرواية المعدة للعرض السينمائي والتي كانت ذات طابع موسيقي متكامل وقد حملت اسم WEST SIDE STORY، لقد أثبت الفيلم مدى براعة واحتراف (روبرت وايز) فقد حصل على الجائزة الأكاديمية للإبداع السينمائي وحاز لقب أفضل مخرج في تلك السنة.

يعود وايز ليجسد قصة حب جديدة حملت أحداث درامية مليئة بالرومانسية بحيث تصدرت أغنيات الفيلم قائمة الأغاني في تلك الفترة. ثم قرر تحدي نفسه وصمم على إنتاج فيلم يحمل طابع الإثارة والتشويق فكان فيلمه THE HUNTING - ١٩٦٣.

وعاد مرة أخرى لأفلام دراما الحرب، والذي صنف هذه المرة ضمن أفلام القمة في تلك السنة وحمل اسم THE SAND PEB-BIERS التي اقتبست قصته من رواية (ريتشارد فاليناز) والتي تتحدث عن سفينة المدفعية الأمريكية في الصين خلال الثورة في العام ١٩٢٦.

ضربته العنيفة كانت حينما قرر إخراج THE SOUND OF MUSIC ١٩٦٥، فيلمه الأكثر شهرة وانتشارا في العالم ككل، وقد حظي الفيلم بست جوائز. منها اثنتان كانتا (لروبرت وايز) تقديرا لجهوده كأفضل مخرج، والباقي لأفضل لقطات مصورة، وهنا يعود (روبرت) ليثبت للنقاد والجماهير أنه المخرج الذي يحيط أفلامه بجو من الإبداع والمهارة وأنه المخرج الخَلاق الذي ينقل إبداعه من فيلم لآخر بروح مختلفة بحسب طبيعة العمل. لقد تكلّف إنتاج THE SOUND OF MUSIC ثمانية ملايين دولار فيما حصد مائة مليون دولار في أول سنتين من عرضه كأرباح.

أنهى روبرت وايز شطرا من السنة بأحد أهم وأكبر أفلامه الغنائية الموسيقية الذي أنتجه في هوليود وحمل اسم STAR! وقد أحدث ضجة حوله، فيما اختلفت آراء النقاد حوله.

إن الفنان بداخل (وايز) يحتاج لأن يغامر أكثر وأن يُدفع إلى المخاطر بشكل أكبر حتى يتفجر ذلك الإبداع بداخله إلى حدود أبعد وأكثر من ذي قبل. لقد صمم على أن يتبع نسقا جديدا من القصص بحيث تكون حبكة لأفلامه القادمة.

عاد روبرت وايز إلى أفلام الخيال العلمي وقد بدأ مشواره معرجا بـ THE ANDROMEDA STRAIN وكانت عن قصة معدّة لأن تنتج سينمائيا ومقتبسة من رواية (ميشال كريشتون) الأكثر مبيعا آنذاك.

صوّر روبرت وايز فيلمه TWO PEOPLE ١٩٧٣، التزاما بغرس المفاهيم الاجتماعية الطيبة وتوثيق الأحداث، فكانت قصة الحب التي جمعت بين اثنين، فجاءت حرب فيتنام بتأثيراتها السلبية القاسية على هذين المحبين. لقد ترك فيلمه هذا بصمة على مشوار عمله الطويل، لأنه جسد قصة حقيقية حدثت وما زالت تحدث لآلاف من البشر الذين تركت الحروب آثارها القاسية عليهم.

بعد انقطاع عن صناعة الأفلام لمدة سنتين أخرج (روبرت وايز) فيلمه THE HINDENBURG ١٩٧٥، وقد حاز هذا الفيلم جائزة الأوسكار لاحتوائه على مؤثرات خاصة ممتازة، أحسن روبرت استخدامها، وخرجت بصورة رائعة نظرا للعمل الدؤوب الذي دام لأشهر طويلة.

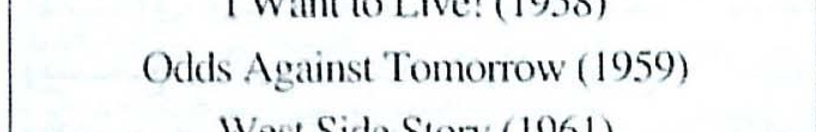
> "دائما أحرص على تجهيز أعمالي في شكلها النهائي سريعاً، فلا أترك الكثير من الأمور معلقة حتى اللحظات الأخيرة قبل البدء في التصوير"

لقد اتخذ روبرت وايز من فترة السبعينيات رحلة للإنتاج المتقن الجيد، وبلا شك فإنه في الثمانينيات قرر الابتعاد والتوقف لكنه وبعد غياب دام لثماني سنوات عن كرسي الإخراج وافق روبرت على التكفل بمهمة الإخراج لفيلم حمل اسم ROOF TOPS ١٩٨٨، وكان بهذا الفيلم قد عاد إلى الواقعية في طرح القصص التي اجتذبت جمهوره الذي افتقده فترة من الزمن فكان الفيلم رائعة تجسدت فيها كل سنوات خبرته الطويلة فنالت إعجاب الجماهير.

لقد ضُمّ روبرت وايز رسميا إلى قائمة أهم مخرجي وصناعي الأفلام في هوليود، بعدما كرّمه الرئيس الأمريكي جورج بوش فمنحه الميدالية الوطنية للفنون الرفيعة ◆

قائمة أفلامه

Curse of the Cat People (1944)
Mademoiselle Fifi (1944)
Body Snatcher, The (1945)
Game of Death, A (1946)
Criminal Court (1946)
Born to Kill (1947)
Mystery in Mexico (1948)
Blood on the Moon (1948)
Set-Up, The (1949)
Three Secrets (1950)
Two Flags West (1950)
House on Telegraph Hill, The (1951)
Day the Earth Stood Still, The (1951)
Captive City, The (1952)
Something for the Birds (1952)
Desert Rats, The (1953)
Destination Gobi (1953)
Executive Suite (1954)
Helen of Troy (1956)
Tribute to a Bad Man (1956)
Somebody Up There Likes Me (1956)
Until They Sail (1957)
This Could Be The Night (1957)
Run Silent, Run Deep (1958)
I Want to Live! (1958)
Odds Against Tomorrow (1959)
West Side Story (1961)
Two for the Seesaw (1962)
Haunting, The (1963)
Sound of Music, The (1965)
Sand Pebbles, The (1966)
Star! (1968)
Andromeda Strain, The (1971)
Two People (1973)
Hindenburg, The (1975)
Audrey Rose (1977)
Star Trek: The Motion Picture (1979)
Rooftops (1989)

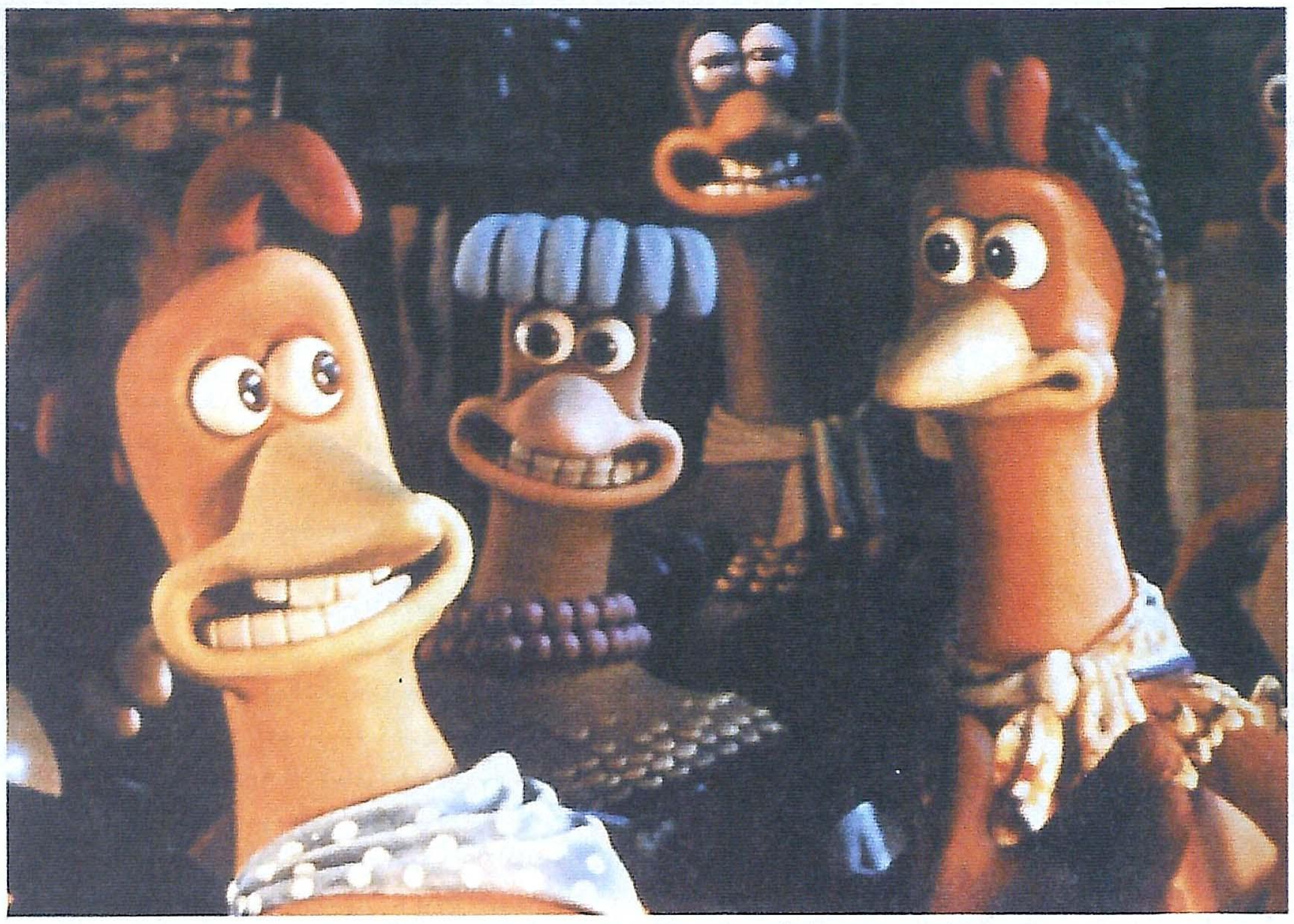


http://globetrotter.berkeley.edu/conversations/Wise/
موقع خاص المخرج روبرت وايز.

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

التطورات التي طرأت على إمكانات الكمبيوتر، فنهضت بسعة ذاكرته، وجعلته قادرا على تناول الصور والصور المتحركة إلى جوار الصوت والموسيقى والنص المكتوب، ثم مجموعة الأقراص الضوئية CD-ROM الكمبيوترية السينمائية الحية التي ظهرت على إثر ذلك، تفتح الباب لوثبة هائلة في عوالم التذوق والنقد والإبداع السينمائي. لقد بات في الإمكان امتلاك موسوعة سينمائية حقيقية، أو ورشة تذوقية كاملة يتجول المرء - وفق طلبه واحتياجاته - بين أهم وأرقى «أفلامها» بين كادراتها ومشاهدها وموسيقاها ومونتاجها، رابطا بينها وبين وجهات النظر النقدية المتعددة التي قيلت فيها، وفي أداء فنانيها، وكل ذلك في التو واللحظة وبمجرد لمسة إصبع.

د. محمد فتحي - مصر


فيلم هروب الدجاج آخر ما تم انتاجه باستخدام تكنولوجيا الكمبيوتر

الكمبيوتر والسينما

وثبة هائلة في عوالم التذوق والنقد والإبداع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالإضافة إلى الأهداف الرفيعة الشأن التي تحرك الفنان فإن عليه وهو يصنع فيلما أن يكون مؤثرا ومثيرا للاهتمام: مؤثرا ومثيرا من الناحية الصورية المرئية، ومن ناحية السرد الفيلمي، ومن ناحية التمثيل، ومن ناحية الصوت والموسيقى، ومن ناحية... .

والحديث عن مجالات فنية، مثل التصوير والمونتاج، بالألفاظ ينطوي على صعوبة شبيهة بتلك التي تواجه الحديث عن تكوين الكادر والموسيقى. إذ إن لها جميعا «لغات» خاصة غير لغة الكلام، ومهما قيل في أي منها، فلن تزيد قيمة القول كثيرا على قيمة تعليق مكتوب بصدد مقطوعة موسيقية! ومن هنا يتطلب التذوق الصحيح ورشة حقيقية يشاهد ويسمع فيها المتذوق، ويقتطف مما يشاهد ويسمع، ويكرر المشاهدة والسماع والتمحيص والتأمل و... .

وحتى نفصل القلة الجوهرية التي تطرأ على التذوق السينمائي هذه الأيام، لا بأس من الاستعانة برائعة جولي أندروز وروبرت وايز «صوت الموسيقى». إنه الفيلم الذي فاز بخمس جوائز أوسكار (أحسن فيلم، وإخراج، ومونتاج، وصوت، وموسيقى) وكان قد رشح بالإضافة إلى ذلك لثلاث جوائز أوسكار أخرى، (أحسن: تصوير، وممثلة، وممثلة مساعدة)، ذلك بالإضافة إلى فوزه بجائزتين من اتحاد الصحافة الفنية في هوليوود (أحسن موسيقى، وأحسن ممثلة) وجائزة المجلس القومي الأمريكي للسينما (أحسن فيلم) وجائزة رابطة المخرجين الأمريكيين (أحسن إخراج)... هكذا نحن أمام تحفة فنية باعتراف الجميع. فكيف كانت تقدم تذوقا (في النقد وبرامج التلفاز التي يدور موضوعها حول السينما والأفلام) للناس حتى الآن.

ولا أود أن أثقل على القارئ بأمثلة تفصيلية محددة في هذا الصدد، لكن ذلك لم يكن يتعدى في الأغلب الأعم مجموعة من الحكايات السياقية عن روبرت وايز وجولي أندروز وأعمالهما، علاقتها واهية بالاعتبارات الفنية أو الذوق أو الحس الفني.

نذر يسير جدا مما يكشف عن الاعتبارات الفنية التي جعلت الفيلم يفوز بجائزة أحسن موسيقى، ويجلو الفارق بين موسيقاه والموسيقى التي لا تعدو أن تكون «زيطة وزمبليطة» وفق تعبير أستاذنا الكبير يحيى حقي.

ونذر يسير مما يكشف الاعتبارات الفنية وراء فوز الفيلم بجائزة أحسن مونتاج وأحسن إخراج. وكيف جاء اتصال مشاهد الفيلم بشكل دينامي مقنع ومريح، لا يقطعه حشو أو ركود أو غموض أو ابتسار، مما يفرق بينه وبين أعمال كلها ثرثرة وترهل وحركات ثقيلة، و...

> ”الموسوعات السينمائية كانت تفتقر إلى الزخم السينمائي الحقيقي، والآن تتوافر الظروف لمولد أولى الموسوعات السينمائية حقيقة بالصوت والصورة إلى جوار النص“

ونذر يسير مما يكشف السبب وراء ترشيح جولي أندروز للجوائز وفوزها بها، على الرغم من أنها لم تكن قبل الفيلم ممثلة سينمائية، ومع أن وجهها أو مقاييسها الجسمانية ليست مما تعوده المشاهد من نجمات السينما. كما أنه ليس هناك ما يجلو الشيء الذي يفرق تمثيلها عن الزعيق والتشويح بالذراعين و... أو الشيء الذي فرق تمثيلها عن التمثيل المسرحي (وهي الممثلة المسرحية أساسا) وكيف استغلت تعبيرات وجهها على الشاشة (ولها قيمة كبيرة عكس ما يحدث على المسرح) وكيف أمكنها التعبير بالغناء مثلما أمكنها التعبير بالصمت و...

ونذر يسير مما يكشف الاعتبارات الفنية وراء فوز الفيلم بجائزة أحسن تصوير، وكيف كانت «روعة» التصوير... كيف استخدمت لقطات معينة شاملة أو قريبة أو بعيدة أو بين هنا وهناك، ومغزى هذا الاستخدام.

الكمبيوتر ودوره الكبير في فيلم «القناع» The Mask

باختصار ليست هناك إجابة شافية مشبعة عن عشرات من الأسئلة الفنية حقا، ذات القيمة التي تربي التذوق حقا.

وكان جزء من ذلك يرجع إلى ما ذكرناه من أن الحديث عن نواح فنية، مثل التصوير والمونتاج، بالألفاظ ينطوي على صعوبة شبيهة بتلك التي تواجه الحديث عن تكوين الكادر والموسيقى التي يعجز الحرف (أو الكلمة على الورق) بالطبيعة في التعبير الكامل عنها، دون جدل حي مباشر مع المشاهدة والسماع.

وكان الجزء الآخر من القصور امتدادا لتراث الحركة النقدية التي بدأت بـ «مفهماتي» يمطر رؤوس رواد السينما - في أيامها الأولى - قبل بدء العروض بمعلومات سياقية، يدور أغلبها حول النجوم، الأمر الذي واصلته الصحافة «الفنية» باقتدار مما صاغ ذائقة المتفرجين بصورة مشوهة، ومما أثر كثيرا في وجهة «النقاد».

وحتى أجسم أمر الإمكانات الجديدة للقارئ لنأخذ مثالا من مجال كرة القدم: هدف فذ، مثل هدف مارادونا الشهير في كأس العالم، والفارق بين أن يحدثك أحد عن الهدف وعن مارادونا: أين يلعب وعن آخر هدف سجله و...، وبين أن ترى الهدف وهو يصنع في الواقع، وليس من زاوية واحدة بل من عدة زوايا، وعدة «وجهات نظر»... من الأمام والخلف واليمين واليسار ومن نظرة عين الطائر، وكل ذلك بالتصوير العادي والتصوير البطيء، ومع إمكان تثبيت الكادر هنا أو هناك، مما قد يكشف حتى

في النهاية أنه لم يكن هدفا صحيحا.

وإن كان الأمر كذلك في كرة القدم فهو أثرى بما لا يقاس في مجال السينما، فناهيك عن الخلفيات الحضارية المتباينة لمبدعيها ومتفرجيها، فهي فن مركب فيه طرف من الدراما وأطراف من الفنون الجميلة ومن الموسيقى و... ناهيك عن ارتباطه بمجمل قسمات العالم الروحي للإنسان، مما يتيح المجال لتوليفات ورؤى ثرية كثيرة، لأن القيمة الحقيقية للعمل الفني تكمن في الثراء الذي يسمح بالتلقي المتجدد وإعادة الصياغة والفهم من واقع حوار المتذوق مع العمل الفني، وإلا كان مجرد حادثة أو كان تاريخا يستعاد بحذافيره.

وشيء شبيه بهذه القدرات كان ممكنا فيما يخص الفيلم مع «إمكانات التلفاز»، التي يمكن أن تساعد المذيع على أن يعيد لنا (كما يحدث بالنسبة لهدف معين في مباراة للكرة) صورا بعينها وأصواتا بعينها، حتى يتمعن المشاهد أمام الشاشة الصغيرة مغزاها، وتتاح له فرصة التأثر بقيمتها الفنية. لكن التلفاز يؤدي هذه الوظيفة مغزاها، وتتاح له فرصة التأثر بقيمتها الفنية. لكن التلفاز يؤدي هذه الوظيفة على نحو جيد فيما يخص كرة القدم لشعبيتها الجارفة، ولعدد من الاعتبارات الفنية والتقنية التي تسهل الأمر. بينما أعاق غياب ذلك كله الأمر فيما يخص التذوق الفني. لكن إمكانات الكمبيوتر أضافت الكثير إلى إمكانات الفيديو والتلفاز ناهيك عن دار السينما، والأهم أنها جعلت الأمر في متناول من يريد وبقدر ما يريد وفي أي وقت يريد، وليس مشاعا بالقدر نفسه لكل الجمهور في وقت بعينه، مما يفتح - نظرا ليسره الشديد - آفاقا جديدة تماما.

ولعله أوان الحديث عن التطور الجديد الذي يتيح برامج كمبيوترية موجودة على أقراص ضوئية CD-ROM لا يزيد وزن الواحد منها على جرامات، تحوي كادرات ومشاهد كاملة من مئات الأفلام، بالإضافة إلى مقاطع من حواراتها وأصواتها وموسيقاها، إلى جوار وجهات نظر نقدية مختلفة راجعت هذه الأفلام، وذلك بالإضافة إلى سير مبدعيها الفنية، وموسوعات عديدة كاملة عن فن السينما. ويستطيع المستخدم أن يتجول بين ذلك كله في يسر بالغ، بمجرد لمسة إصبع، ليتمعن أيا من عناصر شبكة مترابطة من المرجعيات المتكاملة (على سبيل المثال الانتقال من اسم فيلم أوديسا الفضاء، إلى مشاهد كاملة منه، إلى موسيقاه، إلى سيرة مخرجه ستانلي كوبريك، إلى قائمة أفلامه، إلى فيلم إشراق، إلى الممثل جاك نيكلسون، إلى فيلم طار فوق عش مجانين، إلى عرض الناقد «زيد» للفيلم وما قاله عن تمثيل جاك نيكلسون، وعرض الناقد «عبيد» له، إلى كلام «فلان» عن موسيقاه، فمسامع من هذه الموسيقى إلى تقويم «علان» للموسيقى، إلى...).

فيلم HOLLOW MAN واستخدام واضح لتكنولوجيا الكمبيوتر الابداعية

إن التطور الجديد يتيح مادة ثرية تقوم على الجسد الحي للعنصر الفني نفسه، كما يتيح الانتقال بين المراجع المختلفة (أعمال نقدية وموسوعات سينمائية) وتدقيق ومراجعة ماجاء فيها حول هذه العناصر.

لقد كان هناك منذ زمن موسوعات سينمائية، لكن هذه لم تكن سوى تسمية اعتبارية وفق مفهوم الموسوعة لكنها تفتقر إلى الزخم السينمائي الحقيقي (المادة الحية للمشهد والموسيقى و...)، وبالكاد ينفتح الباب مع المستحدث الجديد لمولد أولى الموسوعات السينمائية حقيقة، واسما على مسمى.

والإمكانات الفنية الجديدة تتيح فرصة حقيقية لتذوق حقيقي يضع يد المتفرج على فحوى جوانب التميز التي فصلناها سابقا: من موسيقى إلى مونتاج وتمثيل و... .

إن التناولات التذوقية التي كانت متاحة حتى الآن، ومع الاستعانة حتى بالتلفاز وإمكاناته، كانت تناولات مفصلة على مقاس مجموع المتذوقين «أوول سايز» ذلك بينما يشكل كل إنسان شخصية وتجربة وعالما متفردا، الأمر الذي يحتاج حتى تتجلى إمكانات هذا التفرد بصورة كاملة إلى تناول «عمولة» على مقاس المتذق المعني بالذات، الأمر الذي تخدمه الوسيلة الجديدة على نحو غير مسبوق.

إن ارتباط العمل الفني بمجمل قسمات العالم الروحي للإنسان، مما يتيح المجال لتوليفات ورؤى ثرية كبيرة، لأن القيمة الحقيقية للعمل الفني تكمن، كما ذكرنا، في الثراء الذي يسمح بالتلقي المتجدد وإعادة الصياغة والفهم والإحساس من واقع حوار المتذوق مع العمل.

> ”وجود الموسوعة السينمائية ضرورة مُلحة للفنانين والنقاد، لكن عدم توظيفها لرؤية تذوقية نقدية يحول مقدمها من صاحب رؤية الى موظف أرشيف“

وهذه «الورش التذوقية» الجديدة تفتح الباب أيضا إلى نهضة نقدية نابعة من جدل النقد والتذوق، أو من إمكانات التذوق الجديدة، بل وتؤدي إلى انقلاب عدد من عيوب النقد السينمائي إلى مزايا، فقصور الأدوات في الماضي أدى إلى أن تتحول معلومات سياقية فنية حقيقة مثل فيلموجرافيا الفنان إلى أوبئة تصيب بالتبلد التذوقي، لأنها بالصورة التي كانت تساق بها لم تكن تحمل أي قيمة للجمهور - العربي مثلا - الذي لم يسمع غالبا عن قوائم الأعمال التي تتكرر الإشارة إليها، ولا يمكن أن تكون حية في ذاكرته بأي درجة من الدرجات. ويستحيل أن يكون لها على هذا النحو قيمة أكثر من كونها تدريبات ساذجة لاستخدام الأرشيف أو للذاكرة في أفضل الأحوال، ولا علاقة لها بحس أو ذوق فني.

لكن هذه «السياقيات» تأتي مع الأدوات الجديدة وسط كوكبة من الإمكانات الأخرى، الملتصقة بالحس الفني، مما يجعلها نافذة على ما يربي الحس والذوق وعلى ما يرقى بهما.

إن مبدأ الموسوعة السينمائية الحقيقية مطلوب في النقد، فلا بأس في محاولتنا للنهوض بمستوى الذوق من الاستفادة بالتراث العالمي الثري والحقيقي.. بإتاحة خلاصة من الأعمال والمشاهد الفنية الراقية الممحصة التي يمكن أن تفعل فعلها، إذا أخذنا بعين الاعتبار حاجة الجمهور الماسة والمستمرة إلى الغذاء الوجداني الراقي، بالذات مع تزايد الجرعة التخصصية للغات الفنية (كاللغة السينمائية أو لغة الباليه مثلا)، وتزايد الجرعة المعرفية التي تتضمنها الأعمال الفنية.

لكن الاستفادة بالتراث الفني العالمي غير عقدة التغريب أو الإيهام بالموسوعية، لأن عدم توظيف الموسوعة لرؤية تذوقية نقدية يحول مقدمها من صاحب رؤية إلى موظف أرشيف. ويمكن أن يصل المقدم عن طريق الاستعانة بالإمكانات الجديدة إلى ذرى لم يحلم بها أحد أو تقدر عليها وسيلة تعبيرية أخرى في النهوض بمستوى الحس والذوق الفنيين..

ولاشك في أن كل ذلك سيأخذ بيد الإبداع السينمائي ليبلغ ذرى جديدة (ولنا عودة تفصيلية في هذا الصدد)، إذا وعينا طبيعة الإبداع نفسه، وفهم معنى العمل المبدع - بعيدا عن التصورات الرومانسية والنرجسية - على أنه «إضافة إلى أفكار الآخرين وتطويرها»، فالإبداع ليس اختراعا من الصفر، ولا بأس من أن نعرج هنا إلى ذكر ما يشيع في النقد الفني الحديث عن «التناص».. لقد امتد مفهوم إحالة الرمز اللغوي (المقصود هنا هو اللغة السينمائية) في النص الفني إلى رمز تعبيري آخر، امتد ليشمل النص الفني بأكمله بل ونصوصا أخرى كثيرة، لأن النص لا يشير إلى جوهر بداخله فقط، بل يشير إلى نص أو نصوص أخرى خارجه، في سلسلة لا نهائية من علاقات التناص intertextuality.. أي أن النص الفني يدخل في علاقات تناص لا نهائية مع ما سبقه وما يلحق به من نصوص، والوسيلة الجديدة تسهل من كشف ودراسة هذا التناص، الأمر الذي يصقل الحس الإبداعي على نحو لم يكن يسيرا من قبل.

إن ثراء ولا محدودية الوسيلة الجديدة يخلق ثورة حقيقية في سبل تعليم المبدع السينمائي، كما أن كم الأعمال المتاحة، ووجهات النظر التذوقية النقدية العديدة بصددها، مما يعزز اجتهاد المبدع ويحفز من قدرته ولياقته الإبداعية.

وكل ما سبق مما يساهم في الحفاظ على صناعة السينما نفسها إذا وعينا أن الجمهور الذواق الواعي هو صمام الأمان الحقيقي، ليس في تقدم السينما أو الفنون وحدها، وإنما في كل تقدم يصيب هذا أو ذاك من جوانب الحياة، وإذا سلمنا بأنه لا سبيل إلى تقدم حقيقي في أي مجال، ما لم يكن تقدما ديموقراطيا، محكوما في الأساس بتوجهات الناس ووعيهم، ولأن التذوق الفني ليس حاسة يولد بها المرء، وليس هبة يهبها الله لهذا ويحرم منها ذاك، بل هو ملكة تخضع للاكتساب والتربية والشحذ والترقي، أو التبلد والتردي.

وغني عن القول أن الوسيلة الجديدة التي تيسر عملية تجميع المعارف السينمائية والتنقل فيما بينها لا يمكن أن تأتي من فراغ، وقاعدة انطلاقها يجب أن تكون حشدا للجهود التي بذلت في تقنين التذوق السينمائي، وجهودا جديدة دوما في هذا المجال: موسوعات وقراءات نقدية مختلفة و...، تتيح في نهاية المطاف تعددية مستنيرة لوجهات النظر المتباينة.

تبقى إشارة أخيرة إلى أن حماسي للبرامج الكمبيوترية السينمائية على الأقراص الضوئية لا يرجع إلى ما يقدمه برنامج محدد بالصورة التي يوجد عليها في الوقت الحاضر، بل بالإمكانات التي تفتح آفاقا هائلة أمام التذوق والنقد، ولا جدال في توافر النقاد المقدامين ◆

www.newline.com
موقع سينمائي يحتوي على أهم الافلام العالمية الجديدة التي تعرض في دور السينما ويضم الموقع قائمة بأفضل عشرة افلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السينما الفلسطينية، حقيقة غائبة، يتردد ويعلو صداها حينا، وتخفت أصواتها الإبداعية، ويتلاشى الصدى من الوجدان، حينا آخر، وإن ظلت الحقيقة مؤكدة عبر رؤيا تحققت ورسمت خطوطا من نور وظلال في العقول والقلوب. ولكن المأزق الدرامي لتلك السينما يضعنا أمام (أزمتها) واستمراريتها المستقبلية، ويفرض علينا النقاش والحوار حول بديهيات الهوية، والتوجه في ظل بدايات ربما بدت باهتة وغاب عنها التوافد بأهمية (السينما) كسلاح قوي الحجة والأثر والدلالة، عن حلم التحقق. والمعنى في ظل أوضاع المساومات والمناورات السياسية القائمة.

محمد فايد - مصر

ميشيل خليفة اثناء أحد أفلامه

السينما الفلسطينية بين عثرات البداية وشتات الإبداع

السينما الفلسطينية (سينما القضية) التي شب وعينا على العديد من إبداعاتها التسجيلية والوثائقية قدمت لنا أبعاد (المأساة)، وأكدت بداخلنا قيمة الدفاع عن الحق المغتصب. أين هي الآن؟ وما الهدف والرؤيا الساعية إلى تحقيقها بعد سنوات طويلة من النضال، وأين الواقع الذي يسمح بهذا التناول في ظل تغييرات في حسابات الجميع، الأصدقاء قبل الأعداء!! وأهل القضية قبل المؤمنين بعدالتها!!

سينما انقسمت على نفسها بين رؤيا الفصائل المتباينة، لكل منها توجهاته، ولكل منها أهدافه، ومستويات الوعي بكيفية تحقيق تلك الأهداف ، سينما مازالت إلى وقتنا الحالي رهانها على ما يقدمه (الآخر) عن القضية، ونضال شعبها وعدالة تلك القضية ، و(الآخر) لديه قناعته التي لا ترد دون سواها ولديه أهدافه من طرح القضية سينمائيا وواقع لا يرتفع إلى مستوى كم المعاناة التي يلاقيها أصحاب القضية الحقيقيون في الأرض المحتلة. هناك تخوم ينبغي أن تكون واضحة بين السياسة والفن . السياسة: هي فن (الممكن) الذي يحتم المرونة (المناورات الأخلاقية أحيانا) ولكن الفن إطلاق للخيال وتجاوز العمل السياسي إلى آفاق أبعد وأرحب ولو كانت المستحيل ذاته، ومع ذلك فليس نادرا أن يتطابق (الفن والسياسة)!!

بينما كل يعمل في مجاله. وبطريقته في تحقيق إبداعاته أن الثورة التي هي حالة من الإبداع الجماهيري الجماعي تكون السياسة فيه تجاوزا لواقع عفن واجتيازا لبوابة الحلم. نحن ننحاز بلا تردد إلى سينما ضد أخرى ولأفلام ضد أخرى، فالفن السينمائي في جملته لم يكن يوما ولن يكون فنا بريئا ولن تكون السينما فنا مذنبا. إن الكثير من الأفلام في العالم كله تقف مع الإنسان، والجموع المضطهدين والمنسيين ترنو للعدل والحرية والمستقبل، نحن نبحث عن (سينما) بتحليل كل مفرداتها ومكوناتها بصدق وموضوعية وتجرد تدفع بنا إلى دروب عدة، يكتنف مسارها المستقبلي غموض وارتياب حيث أحداث وظروف البناء في الماضي افتقدت التوحد وعانت التعددية وغياب الوعي التي لا تحقق سوى النكوص. وارتداد الأحلام إلى الصدور، مأزق عبثي لم تعان منه سوى (السينما الفلسطينية) وأبناؤها.

وأكدت بما لا يدع مجالا للشك على خطأ حقيقي في أن نطلق عليها (السينما الفلسطينية)، فلم تمتلك في يوم من الأيام، مقومات وأساس (السينما الحقيقية). بكل أدواتها ومفرداتها مما يساعد على (نشأتها واستمراريتها)، ويكمن القول الصحيح في (القضية الفلسطينية، في السينما) كل ما علينا الارتداد إلى الخلف قليلا لتعانق أبصارنا أبعاد وعمق مجال صورة السينما في فلسطين، وآفاق رؤيتها وحقيقة إبداعها السينمائي وطرحها لصورة وأبعاد قضيتها.

الوعي بالقيمة، ودلالات الإبداع

كان من الضروري أن تنشأ (سينما فلسطينية) من صلب الثورة الفلسطينية نفسها، سينما تستطيع أن تعبر عن وجهة نظر الثورة والوطن، سينما تستطيع أن ترى مالا تراه السينمات الأخرى - الصديقة وغير الصديقة - وكان نشوء مثل هذه السينما يتطلب وعي وإيمان قادة الثورة وأبنائها بضرورتها، وببلاغة رسالتها ، واهتمامهم باستخدام (السينما) سلاحا للدعاية والتعريف بالثورة، ونبل قضيتها عربيا ودوليا، وبين الجماهير الفلسطينية. غير أن هذا الوعي كان غائبا مع أن المسؤولين في الثورة أولوا اهتماما كبيرا منذ البدايات للنشاط الإعلامي، ولكن السينما بقيت خارج نطاق الاهتمام، ومن هذه الزاوية يبدو أن التاريخ يكرر نفسه، فالقيادة الفلسطينية قبل ١٩٤٨ وبعده، لم تعر السينما أي اهتمام

> "كان من الضروري أن تنشأ سينما فلسطينية من صلب الثورة الفلسطينية نفسها، سينما تستطيع أن تعبر عن وجهة نظر الثورة والوطن والإنسان، سينما تستطيع أن ترى ما لا تراه السينما الأخرى"

على الإطلاق، هذا بينما العدو الصهيوني كان رهانه الأساسي وتركيزه على هذا السلام تركيزا واعيا ومخططا بمهارة منذ الثلاثينيات بدأ دوران آليات الأفلام التسجيلية والجرائد السينمائية التي تدعو إلى التبرع بالمال لدعم (الصهيونية) سواء ماديا من خلال التبرعات أو بشريا بالتطوع للعمل المجاني، وكان من أهم تلك الأفلام جميعا وأكثرها حرفية وتأثيرا فيلم (الأرض الموعودة) العام ١٩٣٥ إخراج (يهودا آيمان) وإنتاج وتمويل من منظمة (تأسيس فلسطين). وتتصاعد الدعوة بحذق ومهارة ووعي بالهدف، فنجد الجرائد السينمائية الأمريكية تقوم بأكبر حملة من نوعها لتغطية أحداث السفينة (أكسورس) أو (الخروج)، التي كان على متنها مئات اليهود المهاجرين من ألمانيا وفي سعي محموم لتسليط الضوء على المعاملة (اللاإنسانية) التي يلقاها اليهود الأوروبيون، وكان تعليقها (لقد عاد ركاب السفينة الأكسورس إلى ألمانيا، ولكنهم يعلنون للعالم أجمع أنهم - حتما - عائدون إلى فلسطين). ويقوم الكاتب اليهودي (أوديس ليون) بتجسيد هذا الحدث في رواية الاسم (الخروج)، وأيضا تحولت إلى فيلم العام ١٩٦٠ من إخراج أوتو بريمنجز، هذا مثل بسيط ومهم من بحر هادر من الأفلام التسجيلية والوثائقية والروائية حشد منذ الثلاثينيات وحتى الآن للترويج لأكاذيب وادعاءات الصهيونية. وعلى الجانب الآخر وبينما من أبريل إلى أكتوبر ١٩٤٨ قد أصبح هناك ٧٥٠ ألف فلسطيني تركوا ديارهم وصاروا لاجئين. وفي الوقت الذي كان يُعلن فيه عن إقامة دولة (إسرائيل) كانت المنافي قد قامت، ومع هذا النزوح الهائل للبشر لم يهتم - للأسف - مصورو الجرائد السينمائية سواء في العالم العربي!! أو الغربي بتلك المأساة أدنى اهتمام، بالرغم من وجودهم لتغطية الحرب العربية - الإسرائيلية. هذا هو الفارق بين الهدف والمقصود بالمعنى، لقد كان التأكيد الإيجابي المكثف (للصهيونية وتوجهاتها)، فهي المحور الأساسي مع إنكار الحقوق الفلسطينية المشروعة.

لقد كرست كل الوسائل وحشدت كل اهتمامها بفلسطين كأرض وليس كبشر. إن النشاط الصهيوني في مجال السينما (داخل أو خارج إسرائيل) رسخ أقدامه منذ سنوات طويلة، معتمدا على الدعم المباشر وغير المباشر من القوى والمنظمات الصهيونية، والمتعاطفين معها في أوروبا وأمريكا. وفي إنتاجات السينما الصهيونية تتردد فكرة خبيثة تؤكد وجود مؤامرة دائمة ومستمرة ضد اليهود في (كل العصور)، وأن العداء للسامية هو نتاج طبيعي لوجود اليهود في (الشتات)، أي خارج (أرض الميعاد) المزعومة. ويقودنا ذلك إلى أبعاد الصورة التي خلقتها وروجت لها ماكينة الأفلام الإخبارية والتسجيلية للعربي الفلسطيني حتى العام ١٩٤٨، والتي تتناقض تماما مع الصورة التي روجت لها الوسائل نفسها (لليهودي الصهيوني)، فضلا عن ذلك كان أحد الأهداف الأساسية للصهيونية أن تجعل العالم يرى الفلسطيني بالطريقة التي تريدها. لقد تصادف ظهور اختراع السينما وانتشارها في العالم مع بداية

مشهد من فيلم «الجواهر الثلاث»

ظهور الحركة (الصهيونية)، في نهاية القرن التاسع عشر. وادعائها بحق اليهود في (أرض الميعاد)، ومنذ بداية القرن العشرين بدا جليا أن الحركة الصهيونية خططت واهتمت على نحو واسع باستغلال السينما من أجل الدعاية لأهدافها، ومع التلاحق المذهل (للسينما) صارت (أرض فلسطين) تشكل موضوعا وهدفا لأولى شركات الإنتاج السينمائي الإخبارية، التي انبثقت عنها فيما بعد وكالات الأنباء المصورة. ومنها شركة (بانيه جورنال) أولى وكالات الأنباء السينمائية، في العالم. وهكذا صارت السينما سلاحا مهما وفعالا للترويج لأكبر أكذوبة وخدعة في التاريخ الحديث، وكان لها تأثيرها الواسع والمؤثر في دعم تلك القضية الزائفة. وماذا عن أصحاب الحق والقضية، بالرغم من أن المدن الفلسطينية انتشرت فيها منذ الثلاثينيات قاعة العروض السينمائية ومدينة القدس وحدها كان بها من صالات العرض العربية: سينما (ركس) و (عدن) و (أديسون) و(أوديون) و(زيون)، إلا أن تلك الظاهرة لم تتحول إلى ظاهرة ثقافية اجتماعية لعدة أسباب يرجع بعضها إلى المفاهيم الاجتماعية الأخلاقية التي كانت ترى في السينما ظاهرة غريبة ومفسدة. والأسباب الأخرى الأكثر أهمية في أبعادها تلك التي فرضتها قوانين (الانتداب البريطاني) التي شملت المجالات الإبداعية والإنتاجية الفيلمية، وتحولت إلى قوانين قمعية رقابية، وتزامن كل ذلك مع نمو وتزايد العمل الوطني الفلسطيني. وعرفت فلسطين على أيدي مجموعة من الهواة العمل والإنتاج السينمائي في محاولات فردية. لم تبق النكبة على نسخ من أعمالهم، ومن هؤلاء الهواة وأكثرهم استمرارية سينمائي يدعى (محمد صالح الكيالي)، أخرج مجموعة من الأفلام التسجيلية عن فلسطين العام ١٩٤٧، وأنتج وأخرج أفلاما روائية تجارية كان أحدها عن فلسطين، وأخرجه في العام ١٩٦٩ في سوريا بعنوان (ثلاث عمليات داخل فلسطين) وفي مصر أخرج وعمل أفلاما تسجيلية عن القضية الفلسطينية منا، (أرض السلام) ١٩٤٧، (فلسطين الدامية) ١٩٤٩، (هذه فلسطين) ١٩٥٥، (طلائع العودة) ١٩٦٠، (بالسلاح عائدون) ١٩٦٠، (إسرائيل قاعدة للعدوان) ١٩٦٨، ولم تكن سوى محاولات فردية لخلق سينما فلسطينية ينقصها الكثير من أسس ومفاهيم (صناعة السينما)، وغير منتظمة أو منظمة ولا مدعومة، ولا تملك الوعي الثقافي بأهمية وضرورة السينما. وبين المحاولات الفردية وتصاعد المد الثوري النضالي نجد أن نواة (لوحدة سينمائية) فلسطينية تتشكل في العام ١٩٦٨، وتعمل ضمن إطار الثورة الفلسطينية، وبالرغم من أن نشوء هذه النواة لم يكن مخططا له فقد أصبح وجودها واستمرارها أمرا واقعا. وقدمت فيلمها الأول (لا للحل السلمي) والثاني (بالروح بالدم) من إخراج مصطفى أبو علي ، إلا أن النشاط الفعلي لم يتسع إلا بعد ١٩٧١ وانتقال فصائل الثورة إلى لبنان، وإن أدى ذلك إلى مأزق جديد للسينما الفلسطينية مع دخول فصائل جديدة غير (فتح) حلبة النشاط السينمائي مثل (الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين) و(الجبهة الديمقراطية) أصبح هناك العديد من السينمات تحمل كل منها رؤية وأهداف وتوجه الفصيل الذي تنتمي إليه، ومن ثم أصبحت تلك التعددية - في محاولاتها السينمائية - بعيدة تماما عن التصورات المدروسة أو المخطط لها. ولم يسع مسؤولو تلك الفصائل إلى تقديم أي بادرة تعاون لدعم وتأسيس قاعدة تنظيمية أو تقنية حقيقية لنمو الإنتاج السينمائي. وحتى ذلك الوقت كان الكادر السياسي الفلسطيني غير مدرك للبعد السياسي والأهمية الإعلامية للشريط السينمائي الفلسطيني.

اعتبرت السينما الفلسطينية (سينما نضالية)، وهي سينما لا يشترط أن تكون ناضجة أو جمالية، بل إن جماليتها الخاصة مستمدة من الواقع النضالي الخشن، وليس من (تاريخ السينما في العالم) وبالرغم من بريق الفكرة واتساقها مع الواقع إلا أن نظرية (السينما النضالية) تكرس (الوثائقي والتسجيلي) وتعتبر في الوقت نفسه نقيضا للروائي وتتحمس للأشكال غير المكتملة فنيا على أساس أن تلك الأشكال بديل لأشكال السينما السائدة ومن هذا المنطلق (الآحاد المردود والأثر) تزايد إنتاج الأفلام عبر المنظمات المختلفة، وأصبح بمقدور السينمائيين الفلسطينيين والعرب العاملين ضمن تلك الفصائل المساهمة على نحو فعال في المهرجانات السينمائية الدولية. وكان من مردود ذلك توصيل صوت الشعب الفلسطيني (ولو جزئيا) إلى الرأي العام العالمي. ولكن الحقيقة التي لا يمكن تزيينها أن السينما الفلسطينية بمجملها لم تكن في مستوى الطموح ولا يشفع لها عملها ضمن ظروف بالغة الصعوبة، وممارستها لوظيفتها عبر أوضاع بالغة التعقيد. فلم تكن في معظم حالاتها متطورة بالقياس إلى ما وصلت إليه الثورة نفسها في تطورها النضالي المتصاعد. ويعترف بهذه الحقيقة السينمائيون الفلسطينيون، بالرغم من الصدى الطيب الذي حققته في بعض الأحيان والفائدة التي قدمتها لمصلحة القضية الفلسطينية، ومع ذلك فإنها لم توف الحاجة إليها بشكل كاف ومؤثر، حيث إن السينما الفلسطينية في مجملها، وكما قدمت إلى العالم (سينما وثائقية في المقام الأول) لم تقدم فيلما روائيا إلا في العام ١٩٨٢، من إنتاج قسم السينما في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين وهو فيلم (عائد إلى حيفا) من إخراج مخرج عراقي (قاسم حول)، عن رواية للشهيد (غسان كنفاني) بالاسم نفسه.

> السينما الفلسطينية ليست فقط ما يصنعه ويقدمه السينمائيون الفلسطينيون، إنها تشمل كذلك أعمالاً لسينمائيين عربا وأجانب، دارت أعمالهم حول القضية الفلسطينية ومنذ انطلاق النضال الفلسطيني

الرؤية الصديقة والسعي إلى تحقيق المكانة

إن محاولة الوصول إلى تحديدات واضحة لمفاهيم السينما الوطنية، والسينما النضالية في علاقتها بالدولة والجهاز الإنتاجي لم تتوقف بالرغم من كل المعوقات. وذلك بقصد البحث عن أسس عملية تساعد على نشوء سينما حقيقية وطنية، تكون وسيلة لإدراك الواقع، والتعامل معه والوصول إلى صياغات لتأسيس قاعدة إنتاجية ملائمة تسمح بوجود ونهضة هذه السينما. ومن الظلم بمكان أن ننفي تواصل السينما الفلسطينية (بمحدوديتها) مع السينما في العالم العربي والغربي. إن القضية الفلسطينية ألقت بظلالها على السينما العربية وكانت الهاجس الأساس والدافع الإبداعي في الكثير من الأعمال السينمائية. فالسينما الفلسطينية لم تكن الوحيدة في تبني (القضية) والتعامل معها. ومع انعكاساتها على الواقع العربي المعاصر فالسينما الفلسطينية ليست فقط ما يصنعه ويقدمه السينمائيون الفلسطينيون. إنها تشمل كذلك سينمائيين عربا وأجانب حول القضية الفلسطينية، ويعبر عن الموقف الفلسطيني من القضية. بل إن تلك السينما (الصديقة) حققت للسينما الفلسطينية مكانة رفيعة لم تبلغها من خلال إبداعاتها (التسجيلية والوثائقية) خاصة مع انعكاس خروج الفلسطينيين من بيروت على أثر الاجتياح الإسرائيلي العام ١٩٨٢ في أوضاع السينما الفلسطينية بشكل سلبي، أدى إلى تبعثر السينمائيين وإغلاق الأقسام التي كانوا يعملون بها. لقد كانت (القضية الفلسطينية) وثورتها الهاجس الذي سيطر على السينمائيين، وبشكل خاص الذين أنتجوا أفلامهم ضمن إنتاجات (المؤسسة العامة للسينما) في سوريا وبعض الأفلام التسجيلية التي أنتجتها مؤسسة السينما في العراق. وكانت (القضية وواقعها الاجتماعي) البوصلة التي حددت اتجاه السينما الفلسطينية في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، وترجع الانطلاقة الحقيقية للسينما الفلسطينية من خلال:

الأعمال التي قدمها سينمائيون فلسطينيون وعرب من خلال دعم وإنتاج (مؤسسة السينما السورية).

والأعمال السينمائية التي قدمها المخرجون الفلسطينيون من خلال الإنتاج المشترك مع الدول الغربية.

لقد قدمت التجربة السورية مجموعة من أهم وأفضل الأفلام عن القضية الفلسطينية، تعد أفضل ما قدم في السينما العربية عموما عن هذه القضية. دلالة الاهتمام الذي أولته لهذا الحدث على نحو خاص لا نجده في التجارب العربية الأخرى. ومن تلك الأفلام (المخدوعون) ١٩٧٣ للمخرج المصري توفيق صالح، و(كفر قاسم) ١٩٧٤ للمخرج اللبناني برهان علوية، ثم يليهما (رجال تحت الشمس) إخراج نبيل المالح، و (الأبطال يولدون مرتين) ١٩٧٦ إخراج صلاح ذهني، ويعد فيلم (المخدوعون) من أول الأفلام التي تناولت القضية بوعي عميق، ونظرة شاملة بعيدا عن الافتعال الشكلي أو العبارات الرنانة. لقد اتسم الفيلم بالنظرة الموضوعية ومحاولة الكشف عن الأسباب والنتائج وطرح الأسئلة الجوهرية عن المشكلة في

صراحة شديدة، وبالإضافة إلى القيمة التاريخية للفيلم هناك قيمته الحية حتى الآن، القادرة على تنوير وعي الإنسان العربي بذاته وبقضيته المصيرية. إن (المخدوعون) عمل كبير في تاريخ السينما العربية، فيلم يتسم بنفاذ البصيرة والقدرة على استشراف المستقبل، ولقد أثبتت الأحداث التي عاشتها المنطقة صدق ما ذهب إليه توفيق صالح في تأكيده على أن التشبث بالأرض، والنضال من الداخل - مهما كان الثمن - هما بداية الطريق إلى الحياة والنصر، أن الهجرة والبحث عن طوال الحلول الفردية بداية الطريق إلى الموت. موت الإنسان. والقضية والفيلم الآخر المهم كان للمخرج برهان علوية (كفر قاسم) وسوف يظل هذا الفيلم علامة فارقة في تاريخ السينما العربية، ليس لكونه لمخرج لبناني، وإنتاج سوري يتناول القضية الفلسطينية، ولكن لتجاوزه كل ذلك إلى المفهوم الأرحب للسينما العربية التي تتناول التاريخ العربي مادة لها تستلهمه، وتعيد قراءته في ضوء معطيات الواقع، وتتعامل مع القضية باعتبارها جوهر الصراع في المنطقة. تلك هي السينما التي ننشدها، التي تحاول التعبير بصدق وجرأة عن الإنسان العربي البسيط، وتساهم في صياغة العقل العربي، وتكون جزءا فعالا في بناء الثقافة العربية، هذه السينما يكاد (كفر قاسم)، أن يكون أحد نماذجها القليلة النادرة بإعادته البنائية لواقعة تاريخية (مذبحة كفر قاسم) التي اقترفها الصهاينة ضد أهالي القرية عشية العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦ ويقدم في عمق وبساطة تحليلا للظروف السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية والنفسية لأهالي القرية التي تقع في دائرة الأرض المحتلة. واستطاع هذا الفيلم أن يرتفع بمعالجته (المشكلة الفلسطينية) باعتبارها مشكلة قومية تخص الأمة العربية قبل أن تخص الفلسطينيين، وأن أبعادها وآثارها ستطول الجميع إذا لم يتكاتفوا لمواجهتها. إن (المخدوعون) و(كفر قاسم) إبداعات نادرة المستوى لما يجب أن تكون عليه السينما في صراعها من أجل الحرية والانطلاق والتفتح والإعلاء من قيمة الإنسان وقضيته، ولكن هذين العملين ينتسبان في الواقع إلى السينما السورية، أكثر من انتسابها إلى السينما الفلسطينية، وإن اتخذا من القضية الفلسطينية الأساس في بنائهما الدرامي.

ونتيجة للصعوبات والعقبات التي حالت دون تقديم السينمائيين الفلسطينيين للسينما التي يحلمون بتحقيقها، وأيضا ارتحال بعض منهم إلى الخارج لدراسة السينما دراسة أكاديمية حقيقية، كانت الفرصة التي أتاحت لبعضهم تقديم أعمالهم السينمائية من خلال دعم وإنتاج بعض الدول الأوروبية، وحققت تلك الأعمال ما يمكن أن نطلق عليه (سينما فلسطينية) حقيقية. فقدم المخرج الفلسطيني (ميشيل خليفي) الذي عاش وعمل في بلجيكا فيلم (عرس الجليل) ١٩٨٨، إنتاج بلجيكي - فلسطيني - فرنسي مشترك وصور بالكامل في الأرض المحتلة من خلال دراما متميزة تصور يوما طويلا جدا في حياة قرية فلسطينية.

المرأة مشارك حاضر في السينما الفلسطينية

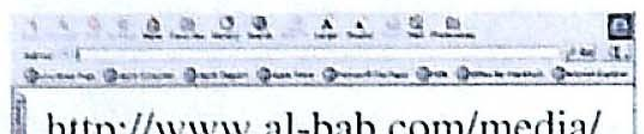
وكان فيلمه السابق (الذاكرة الخصبة) فيلما شاعرياً عن امرأتين فلسطينيتين، ويعبر (عُرس الجليل) بشكل مؤثر عن محنة الفلسطينيين ويوضح في بلاغة سينمائية على أن تلك (المأساة) لم تكن فقط نتيجة للاحتلال الإسرائيلي، وإنما تفاقمت وبشكل أساسي كامتداد لمشكلات مزمنة يعاني منها العالم العربي في أواخر القرن العشرين. لقد قدم (ميشيل خليفي) في فيلمه المأساة الفلسطينية ببعدها الإنساني من خلال شكل يقارب احتفال الصوفيين بالتضحية والشجن، متجاوزا مرحلة الإحساس العسكري النضالي. وكان فيلمه العذب (حكاية الجواهر الثلاث) إنتاج مشترك فلسطيني - بلجيكي عملا مختلفا ينتمي إلى لغة الفن السينمائي الرفيع الذي يبقى صامدا للزمن، بفضل تصويره الشاعري المكثف لنمو وعي طفل في الأرض الفلسطينية. لم يقدم تبريرا لسياسات وإدانة لسياسات أخرى، إنه عمل يفيض بالرقة والشاعرية ويشع بالتألق الفني، ويطرح أمام السينما الفلسطينية تحديا جديدا وجزئيا يتمثل في السؤال التالي: (هل من الممكن أن تتحرر هذه السينما أخيرا من القوالب التقليدية إلى استلهام الموروث الثقافي، والبحث عن معادل سينمائي لما يمكن أن يكون في الواقع من شعر وجمال، وقضايا عن الناس، والوطن في الداخل بعد التغييرات التي شهدتها المنطقة في الآونة الأخيرة؟ وفي العام ١٩٩٣ يقدم لنا المخرج الفلسطيني (رشيد مشهراوي) تجربته السينمائية من خلال فيلمه (حتى إشعار آخر) عن سيناريو وإخراج مشهراوي، وتصوير كلاوس يوليو سبرجر، إنتاج فلسطيني - هولندي يبحر بنا (مشهراوي) إلى الضفة الأخرى من النهر .إلى الداخل حيث الحياة في ظل سطوة الاحتلال، في مدينة غزة، ونبض البشر في ظل حظر التجوال، حيث تتحول المدينة إلى سجن كبير يقدم لنا رؤيته للحياة اليومية في ظل هذا الحصار يتعامل مع الإنسان في ضعفه الإنساني، ولحظات شجنه وعذابه الداخلي، والصراع النفسي الذي يسيطر على الجميع بعد أن أصبح كل ما يربطهم بالعالم الخارجي، نافذة تطل على الجيران وفي ظل هذه الظروف ومصاعبها يكون الحل في تكاتف الجميع، وتنحية المشكلات الخاصة الداخلية، والطموحات الفردية، حتى يستطيع الجميع توفير الحد الأدنى من الحياة، واستمرارها حتى إشعار آخر من قوات الاحتلال الإسرائيلية، إنها صورة مصغرة للوطن في ظل الاحتلال قدمها (مشهراوي) بكل دلالتها وأبعادها الإنسانية، حيث يبقى النضال والكفاح ما بقيت الحياة، في بلاغة آسرة بعيدا عن المستهلك في السرد التقليدي، ثم قدم للسينما الفلسطينية فيلم (حيفا) (تختلف وجهة النظر النقدية معه في الكثير!!).

"نحن مازلنا نترقب سينما فلسطينية تمتلك القدرة على تحقيق حلم مختلف ورؤية بديلة، وكل ما علينا هو أن نتدرب على التفكير في البديل ونسعى إليه، لا التفكير فيما هو سائد وراهن"

ولكن مهما كان الأمر إلا أن السينما الفلسطينية أصبحت الآن على عتبات (سينما أخرى)، مختلفة بحكم تطور القضية، يفرض عليها خصوصية التناول وما تحقق من إنجازات - وإن كانت قليلة - حتى تأخذ مكانها كسينما مستقلة متفردة لها هويتها ومذاقها الخاص، بعيدا عن قيود السينما التي فرضت عليها ظروف الوطن توجها خاصا، ثوريا، نضاليا، لفترة طويلة، أصبح الآن للنضال أوجه عديدة ودروب أخرى تسعى للتلامس مع سينما الناس والواقع والموروث، إن النماذج السابقة التي قدمها مخرجون فلسطينيون تؤسس بلاشك لسينما فلسطينية تحقق اتجاها لحركة سينمائية حرة تسعى حثيثا في بحثها عن أدوات لتواصلها وتحققها الإبداعي من خلال سينما تمتلك ناصيتها إنتاجيا وإبداعيا في سياق محاولات لتحررها وتخلصها من هيمنة (غروب الهوية)، ومن أجل بلورة هوية فلسطينية أصيلة ومتواصلة مع العصر في الوقت ذاته مبتعدة في رؤياها وتوجهها عن التكوين (الأحادي) للسينما النضالية. لقد بدأت بواكير ولادة جديدة للسينما الفلسطينية، تظهر ملامحها رويدا منذ بداية الثمانينيات وبالرغم من أن هذه الولادة لا تزال - حتى الآن - في مراحلها الأولى، وبالرغم من صعوبة التكهن بما ستؤول إليه في المستقبل، فإنه من الضرورة الملحة وجود مثل هذه السينما، حيث ستكون أكثر مقدرة في التعبير عن مشاكل الفلسطينيين داخل الأرض وعلى تفسير ظروفهم الخاصة تحت الاحتلال، وأيضا على مشاكل وظروف وصعوبات الواقع الحياتي الحالي بعد العودة إلى جزء من الوطن، وقيام حكومة وطنية تسعى إلى إعادة الحياة إلى ما بقي من الأرض سينما قادرة وتمتلك إرادتها وطرح وجهة نظرها الخاصة (بالقضية/ القضية والوطن والناس) من زاوية ورؤية إبداعية لا يمكن أن تنطلق سوى من (أبناء السينما الفلسطينية)، داخل وخارج الأرض. وستكون القوى الأقدر على طرح الأسانيد والحجج والواقع بكل أبعاده من خلال خصوصيته وتفرده وتراثه وإن كان الحمل ثقيلا ويحتاج إلى كفاح ونضال من نوع آخر، يعرفه الموهوبون والمثقفون من مبدعي السينما الحقيقية من الفلسطينيين. نحن مازلنا نترقب سينما فلسطينية تمتلك القدرة على إمكان تحقيق حلم مختلف، ورؤيا بديلة ولا يقتصر ذلك على الحلم الذي يخرج عن الواقع فمهما كان الوضع راسخا مهيمنا فهناك دائما البديل الآخر، وكل ما علينا أن نقوم به هو أن نتدرب على التفكير في البديل ونسعى إليه لا التفكير فيما هو سائد وراهن والإيمان بأن الحاضر كل ثابت لن يتحرك ◆

المصادر:

- مقال للمفكر (ادوارد سعيد) عن السينما البديلة والوعي السياسي الف. مجلة للبلاغة المقارنة ١٩٩٥.
- كتاب (فلسطين والسينما) تحرير وإشراف الناقد الفرنسي جي هاينبيل.
- كتاب (لوم الضحايا) تحرير إدوارد سعيد و كريستوفر هيتشنس ١٩٨٧.
- كتاب (من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية) أمير العمري.
- حلقة البحث الثالثة حول تاريخ السينما العربية الناطقة ١٩٩٦، بحث عن السينما الفلسطينية، عدنان مدانات.
- كلاسيكيات السينما العربية، علي أبو شادي.
- سينما الهلاك، أمير العمري.
- البرنامج النووي الإسرائيلي والأمن القومي العربي، د. ممدوح كامل عطية ١٩٩٧.



http://www.al-bab.com/media/cinema/film1.htm

موقع مختص بالسينما العربية، يعرض التحليلات التي تناولت السينما الفلسطينية، اضافة لعدد من الأفلام المختلفة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قدمت دار الأوبرا المصرية في شهر يناير الماضي، عرضين متميزين من الباليه العالمي، الأول جاء في إطار الاحتفالات العالمية بمئوية وفاة المبدع جيوزيني ڤير (١٨١٣ - ١٩٠١)، حيث قدمت واحدا من أعماله وهو أوبرا ريجوليتو (مضحك الملك)، أخرجها بلامين كارتالوف وقاد الأوركسترا إيفان فيلييف.

العرض الثاني كان باليه سندريلا موسيقى سيرجي بروكوفييف، كتب النص الدرامي ليبرتو عن قصة شارل بيرو، تصميم رقصات فردريك أشتون وزخاروف أخرجه الفنان عبدالمنعم كامل.

مجدي فرج - مصر

ريجوليتو وسندريلا في دار الأوبـرا المصريـة

مشهد من باليه سندريلا

كان العرض الأول لأوبرا ريجوليتو على مسرح لافنيتشي بالبندقية في ١١ مارس ١٨٥١. وأوبرا «ريجوليتو» كانت العمل الذي افتتحت به الأوبرا المصرية القديمة ضمن الاحتفالات الكبرى بافتتاح قناة السويس، وعرضت في ١ نوفمبر ١٨٦٩ بحضور كل من الإمبراطورة «أوجيني» وإمبراطور النمسا «فرانسوا چوزيف» وولي عهد روسيا و«فرديناند دي ليسبس» المهندس الفرنسي للقناة.

يمثل «ڤيردي» قمة التيار الإبداعي لفن الأوبرا، انحدر من قرية صغيرة، في بارما بشمال إيطاليا، والده صاحب خان صغير ومحل بقالة متواضع، عرفت قريته - على أفضل تقدير - قدرا يسيرا من النغمات القروية التي تصدرها بعض الآلات الميكانيكية البدائية، وكانت موسيقى الكنيسة متخلفة إلى حد بعيد، مقارنة بكنائس ألمانيا المتقدمة التي قدمت للإنسانية أعظم المبدعين الموسيقيين، تم عيِن الصبي «ڤيردي» في كورس الكنيسة وهو في السابعة من عمره، فتعلم بعض المبادئ الأولية على يد عازف الأرغن، ثم واتته الفرصة للعزف على الآلة نفسها عندما بلغ العاشرة، وبتراكم خبرته في العزف ألّف في سن الرابعة عشرة افتتاحية وبعض المارشات العسكرية، وأتيحت له بعد ذلك فرصة قيادة تجارب وبروفات (تدريبات الأوركسترا وحفلاته) فألف سيمفونية، غير أنه عندما استمع إلى قداس «الخليقة» «لهايدن» تدفقت موهبته نحو إبداع فن الأوبرا على الرغم من بعض الفشل الذي أصابه في بدايات إبداعه، وهو أمر طبيعي، إلا أن إصراره على المضي قدما في هذا المجال حقق له سطوعا وتألقا لموهبته فخلف للإنسانية العديد من الأوبرات التي تتراوح بين الجادة (بوڤا) والهازلة (سيريا)، حتى أنه في بعض الأوبرات يجمع بين الاثنتين ضمن إطار مبدع ومحكم من الوحدة الموضوعية، وتمثلها أوبرا «ريجوليتو» تمثيلا دقيقا.

بفضل هذا المبدع العظيم وصل تطور فن الأوبرا إلى أكمل أنساقه الإبداعية، وكان اهتمامه الحيوي بالصوت البشري وجمالياته فضلا عن الاهتمام بإنسانية شخصيات الدراما وتفاعلها الإنساني بالواقع الاجتماعي والتاريخي الذي تحياه.

تقع أوبرا «ريجوليتو» في بناء درامي تقليدي يتكون من ثلاثة فصول، كتب نصها الشعري «فرانسيسكو ماريا بياق» عن رواية «الملك يمرح» «لڤيكتور هوجو».

نعيش في الفصل الأول الصخب والمجون الأخلاقي في حفلة يقيمها الدوق على شرف أمرائه، يستعرض فيها غزواته العاطفية دون احترام لأحد، ولا يتورع عن اقتناص زوجات أمرائه مؤكدا أن النساء زوجات كن أو معشوقات لا يصلحن إلا للعبث، وأمام غيرة الكونت «تشيبرانو» من الدوق الذي ينوي العبث مع زوجته الكونتيسة «تشيبرانو» يقف المهرج الفاسق الفظ «ريجوليتو» متندرا بهذه الغيرة، ناصحا الدوق بالتخلص من هذا الكونت الغيور حتى يصفو له الجو مع الكونتيسة ليعبث بها ما شاء له الهوى، وفي موضع آخر يندفع الكونت العجوز «مونتروني» عاصفا جريحا من الكواليس متهما الدوق باغتصاب ابنته البكر، فيتحول إليه «ريجوليتو» مطلقا عليه دعاباته السمجة، مما يدفع الرجل الجريح إلى أن يستنزل اللعنات على هذا المهرج الأحدب الملعون.

وعند عودة المهرج إلى بيته يتذكر تلك اللعنات فيصيبه الأسى والغم، ذلك أنه في قرارة نفسه يحمل كراهية شديدة لذلك الدوق الماجن العابث المستهتر بكل القيم والأعراف وقواعد الشرف والأخلاق. تقابله ابنته جيلدا مرحة متألقة لا تكف عن سؤاله عن بعض تاريخها وطفولتها وأمها، «ريجوليتو» الإجابة عن هذه التساؤلات، تأكيدا لهدفه الخفي وهو عزل ابنته عن العالم خوفا عليها من أعدائه، وما هي إلا غفلة حتى يتسلل الدوق إلى بيت المهرج متنكرا في ثوب طالب فقير، لكنه يقدم إلى الوصيفة صرة من الذهب حتى يضمن صمتها، وفي هذه اللحظة يكتشف أن هذا المنزل لمهرجه، وأن الفتاة الرقيقة التي ظل يقتفي أثرها طوال الشهور السابقة هي ابنته، يأسر الدوق لب الفتاة بمعسول الكلام وينصرف، يدبر بعض رجال الحاشية مكيدة لاختطاف «جيلدا» متصورين خطأ أنها محظيته أو عشيقته، يشركون معهم المهرج نفسه وقد ألبسوه عصابة على عينيه دعما لروحه العابثة الفاجرة، ومن دون أن يعلم أنهم يقتنصون بيته وعائلته وأسرته، وتنتهي عملية الاختطاف وعندما يرفع العصابة عن عينيه يرى وشاح ابنته.

في الفصل الثاني نعود إلى القصر ليتحقق لنا الاكتشاف المعرفي الرهيب وهو اعتراف «جيلدا» لأبيها باغتصاب الدوق لها بعد أن خطفتها حاشيته، وفي غناء مفعم بالمرارة والألم ينشدان معا أنشودة ثنائية.

نتحرك في الفصل الثالث إلى شاطئ نهر «منتشيو» الموحش، وفي كوخ فقير يتسلل «ريجوليتو» ومعه ابنته ليريها عبث الدوق، تشاهد الفتاة الدوق وهو يمارس الفسق والمجون مع «مادلين» شقيقة القاتل الأجير المحترف، ينصح «ريجوليتو» ابنته بالهرب إلى «ڤيرونا» مرتدية ثياب الشباب حتى لا يتعرف عليها أحد، لكنها تعود للموقع نفسه ثانية لتودع والدها، وعند لحظة قتل الدوق تفتديه بروحها التي أحبته. يتسلم المهرج الفرارة الموجودة بها الجثة، لكنه يسمع صوت الدوق مغنيا، يتعجب... يتشكك، وعندما يهم بفتح الفرارة إذ به يجد ابنته تعاني سكرات الموت طالبة صفحه وغفرانه على تضحيتها، وتموت. يصرخ الرجل ألما ولوعة مؤكدا أن اللعنة قد تحققت ويسقط فوق جثة ابنته مغشيا عليه.

يتميز البناء اللحني لريجوليتو بإدراك سحر روح الدراما من خلال ذلك التصادم المروع بين الجهل والمعرفة عند «ريجوليتو»، أو ذلك التصادم بين رغبات الدوق العابث وقيم الشرف الجريح عند الكونت «مونتروني» و«تشيبرانو» و«ريجوليتو» أخيرا، وهي شخصيات درامية أقرب إلى عالم شكسبير الذي تقع فيه الشخصيات الدرامية تحت سيطرة طبع متطرف وهوس في صميم شخصيتها، يؤكد هذا المعنى توزع البناء اللحني بين الوصف الدرامي للحدث تارة وللشخصية تارة أخرى، وبين التحليل الدرامي من حيث بناء التعبير الموسيقي جدليا بين الفصل والفصل المضاد، سواء في تصادم «ريجوليتو» مع الكونت «مونتروني» أو تصادمه مع مجموعة الأمراء طالبا - أو راجيا - أن يرى ابنته بعد أن خطفوها وحجزوها في قصر الدوق، أو في ذلك التصادم المروع بين يقينه من مقتل الدوق ثم اكتشافه أن الجثة لابنته، في مجمل هذه المواقف الدرامية يتوهج البناء اللحني في التعبير عن مواضع التصادم والصراع حتى نصل إلى خاتمة المأساة، فإذا بالألم يعتصرنا لأن الفتاة البريئة دفعت ثمن عبث الدوق وسفالاته، فضلا عن ثمن مأزق أبيها وغبائه وحيرته بين ولائه للدوق وتمرده الأخلاقي عليه.

أقام المخرج «بيلامين كارتالوف» بناءه التشكيلي

> انحدر فيردي من قرية صغيرة في بارما بشمال إيطاليا، والده كان صاحب خان صغير ومحل بقالة متواضع. عمل وهو في سن السابعة في «كورس» الكنيسة، وبعد سبع سنوات ألّف افتتاحية موسيقية وبعض المارشات العسكرية

السوبرانو أميره سليم في أوبرا ريجوليتو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على عنصرين أساسيين، الأول يتمثل في صياغة الشكل المسرحي الضخم، الذي تبدو معه الشخصيات صغيرة نسبيا. وقد وضح هذا المعنى في المشهد الأول من الفصل الأول، لكنه أخطأ عندما وضع كل هذا الكم الحاشد من الكورال والكورس وراقصي الباليه، فضلا عن المغنين السوليست تمهيدا للتعرف على عناصر الدراما وشخصياتها، إن الحفلة الصاخبة العابثة لا تعني بالضرورة هذا الكم الهائل داخل هذه المساحة الدرامية المحدودة، لاسيما أنه في مواضع أخرى وصل بالمنظر المسرحي إلى مستوى التكثيف الشعري المبدع، وعلى وجه التحديد مشاهد بيت «ريجوليتو» والكوخ الفقير على ضفة النهر، أما العنصر الثاني فيتحدد في ذلك التناسق المبدع بين خطتي الحركة والإضاءة، فبينما انعدم هذا التناسق في المشهد الأول من الفصل الأول، سطع متألقا في مشهد الختام والذي يعد تحفة جمالية راقية على المستوى التشكيلي، كذلك صيغ مشهد اعتراف «جيلدا» لأبيها باغتصاب الدوق لها صياغة تشكيلية باهرة. مصادر إضاءة من أسفل المسرح شاحبة تسقط على جدران قاعة القصر، مصدر إضاءة آخر ساقط من وسط سوفيتا المسرح على منتصف المستوى المرتفع الذي تجري فوقه الأحداث، تتوزع الإضاءة بحيث تتخللها بعض الظلال ليشي المشهد كله بجوانب النفس الإنسانية المضيئة بقدر من الأسى والأنين، والأمل، وبعض جوانبها الأخرى التي يسيطر عليها الظلام واليأس والقنوط.

برع المؤدون في التعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية، يتقدمهم «الفيوجراسو» في دور «ريجوليتو» و«أميرة سليم» في دور «جيلدا» ابنته، والتي تقف بقامتها الإبداعية الباهرة وسط هذا الحشد الكبير من مبدعي الغناء الأوبرالي متألقة ساطعة، لقد وصلت إلى أرقى مستويات النضج الفني، إحساسا وأداء حيث اكتملت لها أدواتها التعبيرية في انضباط خلاق.

العرض الثاني كان باليه سندريلا لسيرجي بروكدفييف (٢٣ أبريل ١٨٩١ - ٥ مارس ١٩٥٣) الذي درس الموسيقى على أيدي «جليارد» و «ليادوف» و «ريمسكي كور ساكوف» و«تشيربين» بكونسيرفاتوار سان بيترسبرج، وقد ظهرت أول أعماله الإبداعية في نحو الثانية عشرة من عمره، لفت إليه الأنظار لما في إبداعه التجريبي للبيانو من تجديد وابتكار، وقد تميز إبداعه عموما بالغرابة الفنية، والتي لا يكون الفن فنا بغيرها على نحو ما يقرر المثال العظيم «جياكوميتي» والدليل على ذلك أوبرا «غرام الثلاث برتقالات» (١٩٣٤)، كما وضع موسيقى «الضابط كيجه» العام (١٩٣٤) و«بيتر والذئب» (١٩٣٩)، وهي حكاية للأطفال، وموسيقى «ألكسندر نيڤيسكي» (١٩٣٩) و«روميو وجوليت» العام (١٩٤٠)، «سندريلا» (١٩٤٥)، «إيڤان الرهيب» (١٩٤٥) ثم مجموعة أوبرات «خطبة في الدير» (١٩٤٦) و«الحرب والسلام» العام (١٩٥٢) عن رائعة تولستوي، والتي صيغت في بناء درامي شديد الثراء والإحكام الفني.

تميزت موسيقاه بمفهوم جاد ونشط للأسلوب والشكل الأوركسترالي، يؤكد ذلك سطوع موهبته في بناء الموسيقى الغنائية واللمسة الساحرة في صياغة العديد من أعماله، والتي ساعدت على نشر الفكرة الجوهرية لموسيقاه على جمهور عريض.

يقرر هذا المبدع العظيم أنه كان يسعى إلى الاهتداء إلى لغة موسيقية تتسم بسهولة الفهم ونقاء التذوق، بدأت لغته الموسيقية الإبداعية بمجموعة بسيطة من المبدعين المحترفين حتى لقيت ترحيبا وحفاوة كبيرة من جمهور المستمعين، لقد نجحت موسيقاه على المستوى العالمي بسبب العديد من الفرق العالمية التي قدمتها في الفورم الكلاسيكي والمعاصر.

وإذا كنا نقرر هنا أن موسيقى باليه «روميو وجوليت» هي أعظم إبداعاته على الإطلاق، وأنها تقف على المستوى الإبداعي الباهر نفسه لموسيقى «تشايكو فسكي» في بالبهاته الثلاثة «بحيرة البجع»، و«كسارة البندق»، و«الجمال النائم» في قدراتها الوصفية لأنساق الأحداث الدرامية أو في قدراتها الدرامية في تفجير تصادم الإرادات بمشاركة فاعلة ومؤثرة، فإن موسيقى باليه «سندريلا» ببنائها الفني الدرامي البسيط، البعيد عن التعقيدات البنائية اللحنية تحقق تميزا خلاقا في نسقها الرعوي (الباستورال) والذي يستجيب لنسق الحدوتة إلى حد التطابق المبدع، فالاستهلال الدرامي الموسيقي هادئ كهدوء سندريلا وطيبتها، وصفي كبيتها البسيط، مرح نشط كأختيها المشاغبتين اللتين تشيعان قدرا من المرح بهدف تحقيق الاتزان الإبداعي لنسق الفعل الدرامي، إن التدفق والتتابع هما الصفتان الجوهريتان لهذا البناء الموسيقي، وهما صفتان تؤكدان روح الحدوتة في بساطة الرعوية الأسرة، كذلك فإن هذه الموسيقى ألصق ما تكون لروح ووجدان الطفل حتى إن لم يعمد هذا المبدع العظيم إلى تأليفها للأطفال فقط دون الكبار، ذلك أن العمل الفني الباهر المتوهج النشط انفعاليا يتذوقه ويحبه الكبار مثل الصغار بل وقبلهم أحيانا، على نحو ما نرى في باليهات «تشايكوفسكي»، التي يهيم بها الأطفال ولعا قبل الكبار.

> إذا كانت موسيقى روميو وجوليت هي أعظم إبداعات بروكو فييف، فإن موسيقى سندريلا تميزت بمفهومها الجاد، الذي كان يسعى من خلاله إلى الاهتداء للغة موسيقية سهلة الفهم والتذوق

عموما فإن موسيقى باليه «سندريلا» تنهض على حس درامي نشط سواء في وصف ورصد الصراع بين سندريلا وأختيها، أو في صياغة مناورات الأختين للفوز بقلب الأمير، غير أن النزوع الأخلاقي يتجه بالبناء الموسيقي إلى لقاء الأمير بسندريلا سواء بالصدفة أو بفضل السحر الطيب (وهو هنا عكس سحر الشرير «روتبرت» في باليه «بحيرة البجع» الذي يهدف إلى تدمير علاقة الحب بين الأمير «سيجفريد» والبجعة البيضاء «أوديتا»). إن السحر الطيب هنا يبني العلاقة العاطفية جماليا وشعوريا وموسيقيا، كما أنه يحقق التلاقي الفرح لسندريلا بالأمير تأسيسا على الحيلة الدرامية الساذجة البسيطة المتمثلة في قياس الحذاء.

أقام الفنان المبدع عبدالمنعم كامل صرحه الفني الإبداعي على ثلاثة فصول درامية، يبدأ الأول بالتمهيد التقليدي يستعرض لنا من خلال حال «سندريلا» في بيتها وقدوم رسل الأمير لدعوة بنات هذا البيت إلى الحفلة الراقصة وينتهي بذهاب الجميع دون «سندريلا». وفي الثاني استعراض جمالي لقصر الأمير وضيوفه، وما أحدثته أختا «سندريلا» من مرح تأسيسا على فظاظتهما الفنية المتعمدة، وقدوم سندريلا بطلعتها البهية ومراقصة الأمير لها حتى ميلاد الحب بينهما مع اقتراب نهاية الفصل الثاني، ثم دقات الساعة (الثانية عشرة) التي تُعد تعبيرا عن قانون الزمن الذي يجب أن نخضع له جميعا. وفي الفصل الثالث يأتي الأمير إلى منزل سندريلا، وفي بحثه عن القدم المناسبة للحذاء الذي أتى به تبدأ لحظة الكشف العاطفي والدرامي معا، والتي تصل قمتها عندما تقع فردة الحذاء الثانية من يد «سندريلا» أمام الأمير في أثناء محاولتها الهرب من هذا الامتحان القاسي، وعندما يضع الأمير الحذاء في قدمي «سندريلا» يتأكد من حبه لهذه الفتاة الطيبة.

الأمراء في حضرة الدوق وحفلته الصاخبة

لم يقنع الفنان عبدالمنعم كامل بهذا السرد التقليدي، بل قام بتطعيمه بألعاب درامية راقية، تدعم ذلك السرد في جانب وتكثفه دراميا في الجانب الآخر، والدليل على ذلك مشهد ختام الفصل الأول والذي تحلم فيه «سندريلا» برحيلها إلى قصر الأمير. إن الخيال الدرامي هنا يسبق الحدث ويرهص به، حيث نتهيأ بخيالنا للمشاركة في الحدث، وخيال «سندريلا» هنا هو قوة كشف للحلم الإنساني نحو التواصل والسعادة والمشاركة الاجتماعية الفاعلة، هذا الفعل الدرامي على هذا النحو يعد سابقة إبداعية جسورة صاغها الفنان باقتدار إبداعي نادر، كذلك استخدم بعض المشاهد الهزلية المرحة من خلال شقيقتي سندريلا: في مشهد تعليم الرقص في الفصل الأول، حيث تفشلان في التعلم، وفي حفلة القصر تتسع مساحات المرح من خلال نمطين للحركة: حركة الأختين الفظة القصرية المليئة بالكثير من الشوائب وانعدام الوصلات الجمالية مما يدفعهما للوقوع والاستناد إلى بعضهما بعضا، فضلا عن الاستناد بالطبع إلى أيدي الأميرين اللذين يرقصان معهما، ثم النسق العام لحركة ضيوف القصر في انضباطهم الخلاق وقد توج الجميع المهارات الإبداعية الباهرة الخلاقة لرقصات الأمير، هذان هما المشهدان الباهران اللذان صاغتهما بدقة واتقان، خالقا بذلك للأختين وظيفة إضفاء المرح والسعادة - على الرغم من أنهما تسببتا في شقاء أختهما «سندريلا» - دعما لوظيفة المهرج في الدراما التقليدية، غير أن هاتين الأختين لا تأسيان لفرح «سندريلا» ما دامتا قد حصلتا - في النهاية - كل واحدة على أمير من أمراء القصر الحاكم، بهذا يعم الفرح العميم وينتصر جانب الخير فيها على جانب الشر السمج، كما جاءت رقصات فصول السنة الثنائية، الربيع والصيف والخريف والشتاء لتضفي بهجة وتدعم رعوية الأحداث واتصال هذه الدراما بالطبيعة في نقائها الخلاق على نحو ما كان يدعو الشاعر الإنجليزي العظيم «وردزورث» في عصر الرومانسية كما صاغ الفنان المخرج نسقا إخراجيا يتميز بالفهم والإبداع والإتقان البراق، فبيت سندريلا يشي ببساطة رعوية آسرة، لا في تكوين المنظر السينوجرافي فحسب بل أيضا في بناء جماليات الحركة المسرحية بخطوطها الدرامية، فهي خطوط بسيطة دون تعقيد، سواء في حركة أهل البيت «سندريلا» وأختيها ووالدهن، أو في حركة الضيوف «رسل الأمير»، حتى ننتقل إلى القصر، هنا تصبح الحركة أكثر تركيبا وتعقيدا، حيث نجد التداخل في مساحات خشبة المسرح تأسيسا على التداخل الحركة المسرحية، سواء حركة الكورس (ضيوف الأمير)، أو في حركة أمراء المملكة أو أبناء البلاط، مما استدعى الكثير من الحركة النشطة للمهرج فيما بين عمق المسرح ومقدمته. ضمن هذه الأخلاط البشرية، لقد استطاع الفنان عبدالمنعم كامل أن ينسق حركة كل فرد وكل مجموعة دون أي اختلاط أو اشتباك، وهي موهبة فذة في التنظيم، ترتقي بإبداعه إلى مستوى الفكر البصري النقي والذي تأكد من خلال سينوجرافيا منظر القصر البراق، أينما تجولت أعيننا بهرنا ذلك البريق الأخاذ، والذي استخدم فيه رقائق الألومنيوم العاكسة للضوء، سواء بين درجات السلم أو في الممرين المرتفعين المؤديين إلى دخول وخروج شخصيات الدراما.

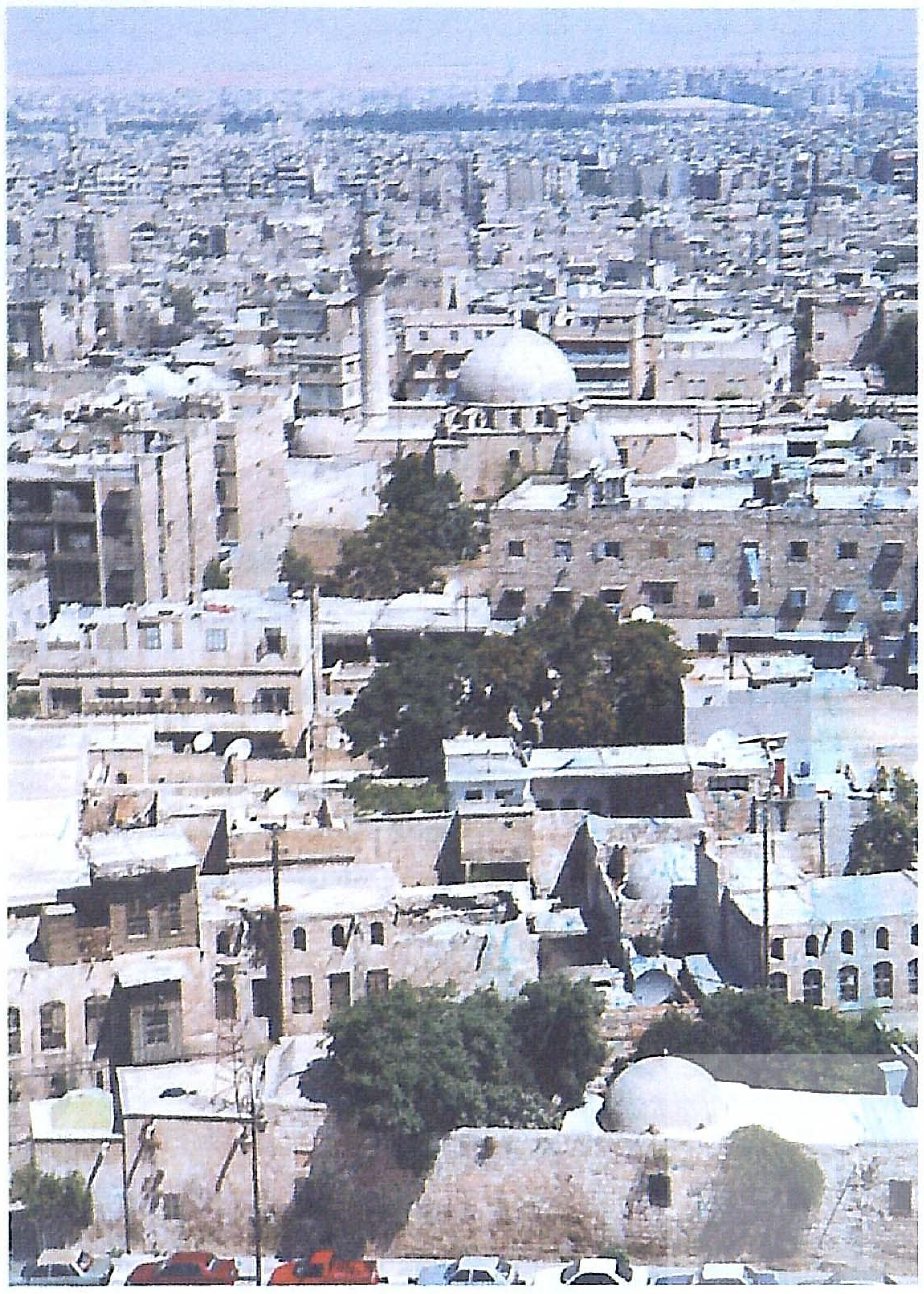
إنه يملك فكرا بصريا نقيا مدهشا في ترجمة روح الدراما بشفافية ونقاء مطلق.

تقف الفنانة القديرة الباهرة إرمينيا كامل بأدائها الشخصي «سندريلا» في منطقة إبداعية متقدمة في أداء الأنساق الحركية. حركتها في منزلها بسيطة معبرة عن المودة والرجاء والعزة، ثم حركتها في قصر الأمير بعد اكتمال عزتها وكرامتها حتى يتوجها الأمير بحبه لها.

إنها تملك حضورا دراميا براقا، فمن السهل عليها أن تتسرب إلى قلوب المشاهدين، صغارهم وكبارهم، ليرحلوا معها إلى عالم النشوة الإبداعية والجمال الساحر، في بساطتها الرعوية الآسرة، أو في مُلكها الذي تستحقه، ساعدها في تحقيق ذلك الإنجاز المبدع فريق الراقصين الرائعين يتقدمهم بالقطع الأختان والأمير المبدع البراق ◆

http: // www. geocities.com/Broadway/8517/cinderella

موقع خاص بالعروض الفنية في دور الأوبرا الأميركية، يتضمن جدولا بمواقيت العروض الخاصة باوبرا «سندريلا» الاستعراضية.



صورة بانورامية لمدينة حلب

حلب.. مدينة عريقة بآثارها وسكانها، تضم ٢٣٦ موقعا أثريا، جعلتها ثالث أهم مدينة أثرية إسلامية بعد القاهرة وإسطنبول.

تتعرض هذه المدينة الآن - كما تعرضت من قبل - لجحافل التتار والمغول (الجدد)، فتتقدم الجرافات بكل ثبات لتأكل أحياءها وتقيم مكانها غابات من الاسمنت والحديد.

واجهات المنازل تحولت إلى دكاكين، والأكشاك الخشبية الجميلة أصبحت نوافذ حجرية وحديدية، والسقوف الخشبية المزينة بالرسوم والنقوش وأبيات الشعر وآيات القرآن الكريم، استعيض عنها بالإسمنت الأسود.

قانون حماية الآثار السوري يقف عاجزا عن حماية المدينة الأثرية المسجلة في سجلات اليونسكو «كمدينة ملك للتراث البشري».

والسؤل من ينقذ الحضارة والتراث من همجية وجشع تجار البناء؟ ومن يقف أمام معاولهم التي تنتهك حرمة الأبنية والحضارة والتاريخ؟

وضاح محيي الدين - سورية
تصوير: أندريه يعقوبيان

داخل أسوارها أجمل نسيج عمراني

حلب... مدينة الحضارة والصمود والتسامح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حلب مدينة عريقة بأوابدها وسكانها، لا أحد يعرف حقيقة نشأتها فهي تضيع مع ظلام القرون.

مد التاريخ يده إليها لأول مرة حين يذكر بأن (لوغال زاغيري) الأكادي، استولى عليها العام ٢٤٠٠ ق.م.

ذكرتها الوثائق الفرعونية منذ القرن العشرين ق.م، وأصبحت جيوش حلب مقصدا للنصر حين أنجدت حمورابي العظيم ملك بابل وعقدت معاهدات مع خلفائه ومع ملوك ماري وإيبلا، واستولى عليها الحثيون بعد دفاع مستميت دفع أهلها ثمنه للملك الحثي (مارشيل الأول) وجعلها عاصمة ثانية للحثيين، وظلت تحت حكم الحثيين إلى أن سقطت على يد شعوب البحر مع غيرها من الممالك في مطلع القرن الثالث عشر ق.م، وفي القرن الخامس عشر ق.م، كان المصريون الفراعنة قد احتلوها وأصبحت تابعة لهم وعاد إليها الحثيون ثانية فحكموها حتى بداية القرن الثالث عشر ق.م.

بعد ذلك إستولى الآشوري (شلمناصر الثالث) ملك آشور عليها العام ٨٥٣ ق.م وضحى فيها لربها العظيم (حدد) وظلت حلب بين الآشوريين والبابليين (الكلدان) حتى العام ٥٣٩ ق.م حيث دخلت تحت النفوذ الفارسي، وفي العام ٣٣٣ ق.م أخذها الإسكندر المقدوني وضمها لامبراطوريته الواسعة.

وحين أصبحت تابعة لورثته سماها سلوقس نيكاتور (بيرويا) وحظيت حلب بمركز مهم في المملكة السلوقية.

وحين دخل بومبي الروماني سورية العام ٦٤ ق.م وعم السلام الروماني فترة طويلة على المنطقة ازدهرت حلب وأصبحت أسقيفة مهمة في العهد البيزنطي المسيحي.

وفيما بعد دخلت حلب في العام ٦١١ ميلادي حلبة الصراع بين الروم والفرس فدفعت ثمن موقعها وموقفها غاليا حين أحرقها كسرى الفارسي، ولكن جوستنيان الامبراطور البيزنطي أعادها إلى حظيرة الدولة البيزنطية ورمم أسوارها.

فتحت حلب ذراعيها العام ٦٣٦ ميلادي لأبي عبيدة بن الجراح وأصبحت مركزا مهما في عصر بني أمية لصد غارات الروم، كما أصبحت درّة الشمال في عهد الحمدانيين، ودفعت الجزية للصليبيين في أنطاكية ولكنها لم تخضع لنفوذهم العسكري، فقد صدت جيوشهم وتركت ملحمة خالدة في المقاومة لا تنسى. قال المؤرخ أرنولد توتبي (لو سقطت حلب أمام الصليبيين الفرنجة لأصبح الشرق لاتينيا).

ضمها نور الدين زنكي لإمارته ثم أخذها الأيوبيون ومن بعدهم المماليك، وقد شهدت حلب في عهدهم ازدهارا كبيرا تدل عليه الأوابد التاريخية التي تعود إلى هذين العهدين.

اكتسحها المغول وأحرقوها عدة مرات وآخر مرة على يد تيمورلنك العام ١٤٠٠ ميلادي، وبعد ذلك نامت حلب لمدة أربعة قرون تحت ظل العثمانيين وقاست الكثير من مشاكل الانكشارية مما انعكس على وضعها الاقتصادي.

وإذا كانت هذه المدينة الخالدة تعود دائما إلى الحياة بعد كوارث ونكبات الحروب والطبيعة فهذا راجع لموقعها الجغرافي الممتاز على طريق القوافل من الشرق وإلى الغرب فمنها يمر الحرير والتوابل والأحجار الكريمة.

وحلب أولى مدن العالم التي عرفت القنصليات الأجنبية لتسهيل عمل التجار بين أرجاء المعمورة.

ولو نظر الباحث اليوم إلى آثار حلب لوجدها كلها عربية إسلامية الصبغة ولكن حلب تخفي في جوفها وعلى أطرافها آثارا لحضارات مختلفة، ويعتقد الباحثون بأن حلب عاصمة مملكة يمحاض المشهورة بالتاريخ هي تحت أبنية المدينة الحالية،ولا شك في أنها تضم آثارا للحثيين والآراميين واليونانيين والرومان والبيزنطيين والعرب المسلمين ستظهر بكل تأكيد لو قدر لتنقيبات أثرية منهجية أن تجري فيها.

تعتبر حلب حلقة مهمة في دراسة فن العمارة الإسلامية لأنها المدينة الوحيدة الباقية في العالم الإسلامي المحتفظة بنماذج معمارية لمراحل الإسلام كافة، وهي ثالث مدينة إسلامية بعدد أوابدها الأثرية بعد اسطنبول والقاهرة ومن أهم آثارها الباقية:

- القلعة: تتوسط المدينة وتشرف عليها وهي ذات أهمية معمارية كبيرة باعتبارها صرحا هندسيا إسلاميا رائعا من طراز فريد.. يبلغ طول

معبد الصفراء، أقدم معبد يهودي في الشرق

قلعة حلب، حارسها ورمز حضارتها

التل الذي تقوم عليه القلعة عند القاعدة نحو ٥٥٠ مترا وعرضه ٣٥٠ مترا وعند السطح ٣٧٥×٢٧٣ مترا. يحيط بها خندق عريض وعميق يملأ بالماء عند الحصار وتأتي مياهه من قناة حيلان. شكل القلعة الحالي يرجع إلى عهد الملك الظاهر غازي العام ١٢٠٩ ميلادي.

كانت القلعة سابقا أكروبولا للمدينة وتحتوي حاليا على قاعة العرش ومسجدين وباحة تحت الأرض بثمانية عشر مترا وعرض ١٧×١٨ مترا هي (حبس الدم) وهي سجن من أيام البيزنطيين.

وقلعة حلب هي القلعة الوحيدة في العالم التي لم تقهر عسكريا في أي وقت من الأوقات إلا على يد الفاتح العربي أبي عبيدة بن الجراح. ولعل ما قاله عماد الدين الزنكي في كلمته الشهيرة عن قلعة حلب لهو دليل صريح على عظمة هذه القلعة: «لو سقطت حلب وقلعتها بيد الفرنجة لما بقي من بلاد الشام شيء في أيدينا».

الأسوار

معظم أسوار المدينة باقية وبحالة جيدة وقد شيدت بالحجارة وبفترات متفاوتة الزمن، أقسامها السفلية هي قمة في فن البناء العسكري للقرن الثاني عشر الميلادي وما قبله، أما الأقسام المتوسطة فمن القرنين الثاني عشر والثالث عشر في عهد الزنكيين والأيوبيين وبعدهم المماليك الذين أضافوا الأجزاء العلوية للأسوار منذ القرن الخامس عشر.

ومازالت خنادقها وأبراجها موجودة ونلاحظ بشكل واضح من باب الجناين إلى باب قنسرين. ولهذه الأسوار التسعة سبعة أبواب هي: (باب النصر، باب أنطاكية، باب قنسرين، باب الفرج، باب المقام، باب الحديد، باب الجناين)، وهي باقية بشكل جيد.

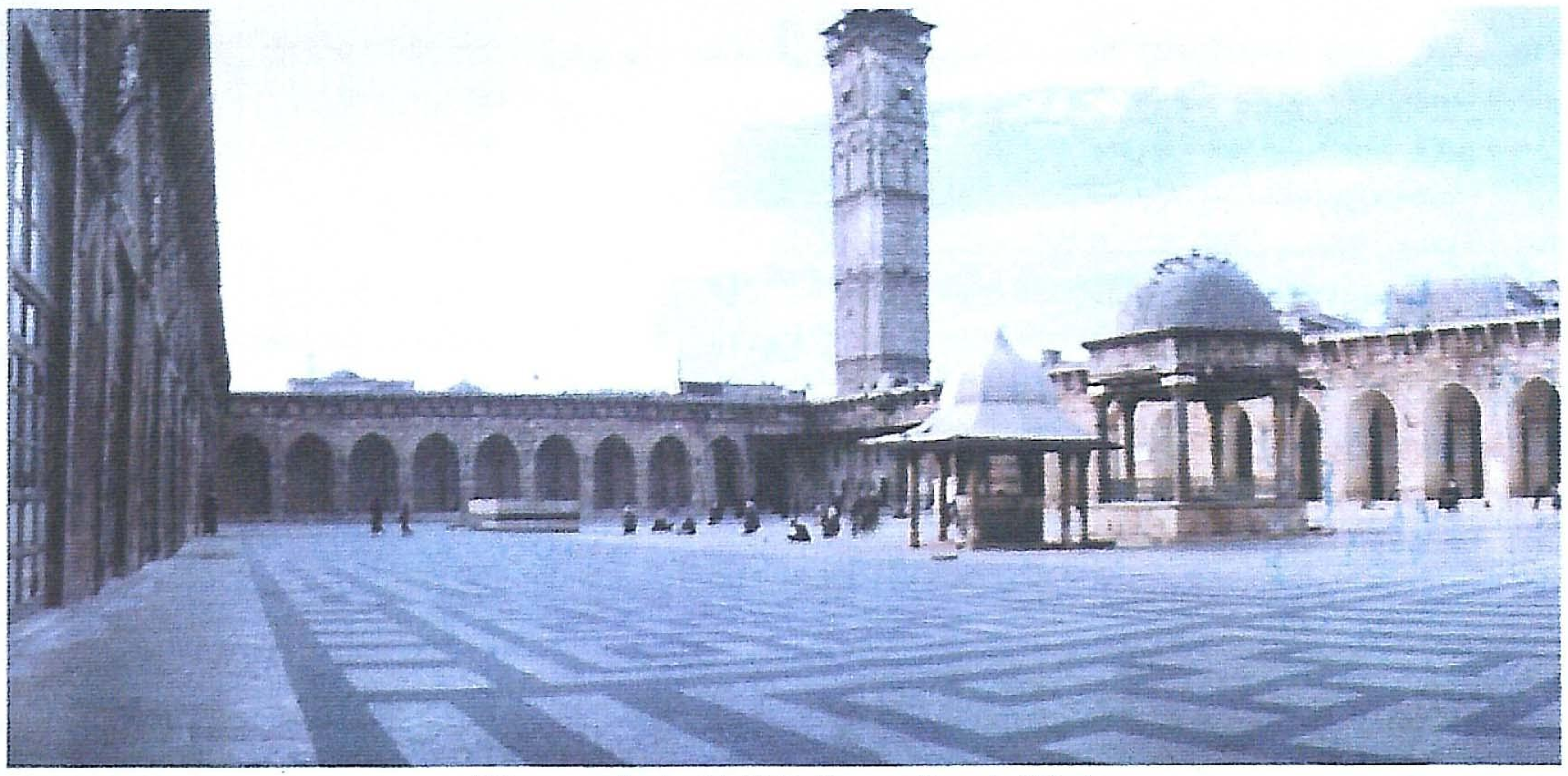
الجوامع

من ينظر إلى حلب من فوق قلعتها يشاهد عشرات المآذن ترتفع بأشكال متعددة، فمنه المملوكي ومنه السلجوقي والعثماني والأيوبي والإسلامي المبكر، وكأنها غابة من الفن المعماري النفيس الذي تضاهي به كبريات الحواضر الإسلامي، ولعل أشهر جوامعها:

- الأموي: أو الجامع الكبير، بناه الأمويون العام ٧١٥م على أنقاض كاتدرائية مسيحية مبنية على أنقاض معبد وثني، يقال إن الخليفة سليمان بن عبد الملك أمر ببنائه ليضاهي ما فعله أخوه الوليد في جامع دمشق.

وتعرض المسجد العام ٩٦٢ ميلادي على يد الامبراطور البيزنطي نيقفور محرق، ثم جدد بناءه سيف الدولة الحمداني وأضاف إليه نور الدين زنكي أرضا تجارية فزادت مساحته ووضع فيه محرابا خشبيا مزينا بالعاج والأبنوس.

تبلغ مساحة الصحن المستطيل ٤٧×٧٩ مترا وفيه مئذنة تعد من


ساحة الجامع الكبير - بناه الخليفة سليمان بن عبدالملك

أجمل المآذن التي خلفتها العمارة الإسلامية، شيدت العام ١٠٩٠ ميلادي في عهد السلاجقة وارتفاعها ٥٤ مترا.

- جامع الأطروش: ابتدأ ببنائه الأمير علاء الدين أقبغا الجمالي الأطروشي في بداية القرن الخامس عشر ميلادي ودفن فيه، واجهته تعتبر قمة في الفن المملوكي وموجود في حي الأعاجم.

- جامع التوتة: يقع في باب أنطاكية وله أهمية خاصة لكونه أول مسجد شيده المسلمون في حلب بعد الفتح الإسلامي. سموه مسجد التروس، نسبة إلى الأتراس حين رماها الجنود بعد فتحهم المدينة، وسمي المسجد العمري نسبة إلى الخليفة عمر بن الخطاب، ثم أصبح مدرسة للشافعية أيام نور الدين زنكي.

- جامع العادلية: يقع في محلة السفاحية وهو أول مسجد بني على الطراز العثماني في حلب العام ١٥٥٥ ميلادي، بناه الوالي العثماني محمد باشا، له مئذنة أسطوانية الشكل ومرتفعة.

البيمارستانات (المستشفيات)

من مفاخر الحضارة الإسلامية بناء البيمارستانات، وهي كلمة فارسية من شقين: بيمارستان: بيمار = مريض، مصاب، ستان = دار أي أنها دار المرضى.

والبيمارستانات مشاف ومدارس للطب، وأول من بدأ بها كمنشأة معمارية هو الخليفة الوليد بن عبد الملك، وأصبحت محفلا علميا متطورا حتى دب الخراب في جسم الدولة العربية فأصبحت هذه الأمكنة خالية إلا من المجانين، وكلمة مارستان تعني مأوى المجانين.

ولعل كبار العلماء والأطباء المسلمين الذين تركوا بصماتهم في هذا العلم قد تخرجوا من هذه البيمارستانات الموجودة في حلب ودمشق ومنهم ابن سينا والرازي والفارابي وابن النفيس.

وكان الإنفاق على هذه

> ”قلعة حلب هي القلعة الوحيدة في العالم التي لم تقهر عسكريا في أي وقت من الأوقات، إلا على يد الفاتح العربي الإسلامي أبي عبيدة عامر أبن الجراح العام ٦٣٦ ميلادية“

البيمارستانات يتم عن طريق الأوقاف، ومنها أن نور الدين زنكي أوقف لبيمارستان النوري مزارع وأراضي ودكاكين عدة.

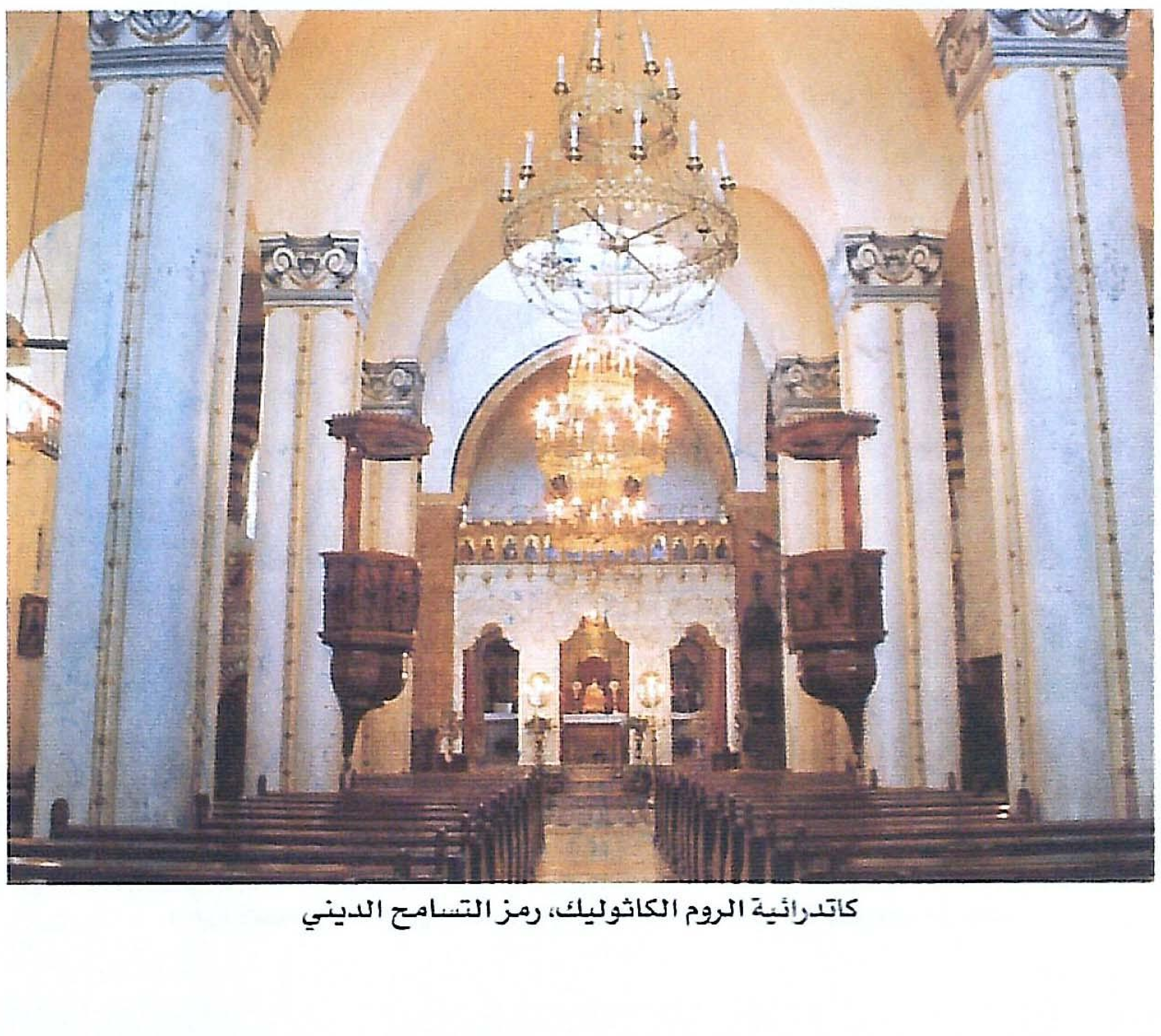
- البيمارستان النوري: يقع في محلة الجلوم قرب سوق الجمرك في زقاق البرهمية، أنشأه السلطان الملك العادل نور الدين محمد زنكي حوالى العام ١١٦٤م.

أصاب هذا البيمارستان خراب ودمار كبير. وتقول المصادر التاريخية إن فيه قاعة للنساء، وأرضه مفروشة بالرخام ويتزود بالماء من قناة حيلان وفيه بركتا ماء وغرف محيطة بالباحة لإيواء المرضى ومعالجتهم.

- البيمارستان الأرغوني الكاملي: يقع في محلة باب قنسرين، ويعد من أهم البيمارستانات الباقية في البناء الإسلامي، وغرفه كثيرة وواسعة ويحتوي على عدة أقسام بحسب نوع المرض، والأجنحة معزولة بشكل كامل، فلا يؤثر الضجيج في هدوء البيمارستان.

الخانات

هي أبنية مخصصة لإقامة المسافرين وقوافل التجار، عرفت منذ العصور الأولى للإسلام. وأقدم خان أنشئ في العهد الإسلامي هو ما بناه الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك العام ٧٢٨م-١٠٩هـ. قرب قصر الحير الغربي في البادية الشامية.


كاتدرائية الروم الكاثوليك، رمز التسامح الديني

وسميت الخانات في العهد المملوكي (بالوكالات) وسطع العصر الذهبي للخانات أيام الإمبراطورية العثمانية.

ولأن حلب كانت مفتاح التجارة والقوافل بين الشرق والغرب فقد امتلأت بالخانات المزينة بواجهات مزخرفة وأبواب خشبية مصفحة بالحديد والنحاس. يتألف الخان من صحن واسع تتوسطه بركة ماء كبيرة ومستودعات وحوانيت أبوابها على الصحن، وفي الطوابق العليا غرف للسكن وفيه مسجد صغير، وأشهر خانات حلب:

- خان الجمرك: داخل الأسواق بناه الوالي العثماني محمد باشا ٩٨٢ هـ، ١٥٧٤ ميلادي وهو خان كبير بوابته غنية بالزخارف والنقوش.

- خان الوزير: بناه العثمانيون العام ١٦٨٣ ميلادي، يمتاز بواجهاته الداخلية والخارجية المزخرفة، بوابته جميلة وكبيرة ويقع في محلة سويقة علي، دمر معظمه بفضل الشارع المتجه نحو القلعة.

الحمامات

اهتم الأمويون بالحمامات متأثرين بالحمامات الرومانية في بلاد الشام ولكنها امتازت عنها في التطور فقد انعدم المغطس الراكد للمياه لوجود بقايا أوساخ الجسد فيه.

ويتألف الحمام الإسلامي من: البراني وهو القسم البارد، والوسطاني وهو القسم المعتدل، والجواني وهو القسم الحار. واتصلت واجبات الحمام بالواجبات الدينية والاجتماعية فلم تقتصر على إزالة الأوساخ وإنما صارت وسيلة للاستعداد للعبادة وكان لهذا الأمر الأثر الواضح في تطوير أجزاء الحمام، وكان في حلب وما حولها ١٧٣ حماما أشهرها:

- الواساني: في سويقة علي وهو أقدم حمام في حلب أزيل نهائيا بعد فتح الطريق الجديدة إلى القلعة من طرف الجامع الكبير. يقول الغزي في نهر الذهب: «حمام الواساني أو الواسانو قديم جدا فيه جرن أسود يقال إن إبراهيم الخليل عليه السلام، اغتسل فيه وهو حمام مبارك يدخله الناس للتبرك بآثار الخليل والحصول على الشفاء وخصوصا النساء»، كما ذكر الطباخ في أعلام النبلاء هذا الحمام.

- حمام السلطان: في محلة الفرافرة، بابه قديم جدا وهو من القرن الثاني عشر ميلادي وظل لفترة مخصصا للنساء فقط وهو الحمام الوحيد في حلب الذي تنزل إليه بحوالي ٢٥ درجة تحت مستوى الأرض ويقال إن المدفون في هذا الحمام هو أحد قادة صلاح الدين الأيوبي ولذلك سمي بحمام السلطان.

- حمام اللبابيدية (الناصري): وهو الحمام الذي حافظ على طابعه الأصلي، يقع قرب باب القلعة والقصر العدلي وكان يسمى حمام الناصري نسبة إلى بانيه المملوكي يلبغا الناصري. واجهة الحمام مزينة بالمدميك ذات اللونين الأسود والأصفر. والحمام الآن مستثمر سياحيا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأسواق

إن موقع حلب التجاري العالمي خلق فيها أسواقا تجارية لا تضاهى. وما زالت هذه الأسواق هي العصب التجاري والمالي للمدينة. وأسواق حلب هي الوحيدة في الشرق بهذا الشكل والتي لم تفقد طابعها الأصلي، فكلها مغطاة ومقسمة بحسب الحرفة ونوع البضاعة، فهناك سوق السقطية للطعام وسوق الحبال والقطن والعطارين والحرير والصياغ، والأسواق مسقوفة بشكل مقبب وذلك لحماية الناس من الحر والبرد والمطر.

أصاب هذه الأسواق العام ١٢٤٨ هجرية حريق دمر الأرزاق والمباني ثم أعيد البناء من جديد وفق المخطط القديم. وسوق حلب يعتبر مجمعا عالميا لا يضاهيه أي مجمع من نوعه في العالم. ففيه كما يقول الحلبيون (كل ما تشتهي وتريد) والمار عبر هذه الأسواق يسمع ويشم ويرى في كل قسم منه سيمفونية خالدة للحضارة والتراث.

- الدور والقصور: إن الرخاء المادي والترف الاقتصادي الذي مرت به حلب لموقعها التجاري انعكس على الحياة الاجتماعية فيها وأدى إلى الاهتمام بالمنازل وفخامتها، وخصوصا في القرون ١٦، ١٧، و ١٨ ميلادية. وحلب اليوم مملوءة بالدور والقصور. ويتألف البيت الحلبي من واجهة ضخمة فيها الباب المؤدي إلى الصحن المكشوف، وفي الباب الأساسي يوجد باب صغير يدعى (خوخة)، وفي صحن الدار بركة ماء حولها الأشجار: برتقال، وليمون.. إلخ وأزهار الياسمين والورد والتمرحنة وفي صدر البيت إيوان عال وعلى أطرافه غرفتان، وحول الباحة تنتشر الغرف الأرضية والعلوية (المربع).

أشهر دور حلب

- دار أجقباش: تقع في محلة الجديدة، أنشأها قره علي في القرن الثامن عشر الميلادي، ثم تملك الدار التركية أجقباش، وفيه حاليا متحف التقاليد الشعبية.

- بيت الدلال: في محلة الجديدة صحنه واسع جدا وفيه حوض ماء مرمري أحمر وفيه إيوان جميل سقفه مطعم بالمرمر والأبنوس والقاشاني. والقاشاني بالمناسبة منتشر في معظم بيوت حلب.

- بيت جانبلاط: في محلة بندرة الإسلام، بناه جنبلاط بن عربو في القرن السابع عشر الميلادي. للدار صحن واسع وفيه إيوان عال وواسع ومغطى بالقاشاني وفيه سقف خشبي رائع، وهو حاليا مدرسة. وتنتشر البيوت والقصور في محلة الفرافرة والجلوم وساحة بزة.

- الكنائس: النصارى في حلب هم السكان العرب الذين مارسوا طقوسهم بحرية في ظل الإمبراطورية البيزنطية وأدى ذلك إلى وجود عدد كبير من أماكن للعبادة لهم ولكن من المؤسف أنه لم يبق من تلك الكنائس التي ترجع إلى ما قبل الفتح العربي الإسلامي أي كنيسة، ولكننا نجد بعض المساجد والمدارس الإسلامية التي كانت كنائس سابقا ثم حولت إلى مراكز عبادة للمسلمين مثل المدرسة الحلوية أمام الجامع الكبير إذ كانت هذه كنيسة بيزنطية وما زالت آثار تيجانها وعواميدها باقية.

أشهر كنائس حلب

- كنيسة الأربعين شهيدا: وهي لطائفة الأرمن الغريغوريين موجودة في محلة الجديدة «الصليبة»، وهي قديمة جدا يعود تاريخها إلى القرن الحادي عشر الميلادي، فيها كتابة أرمنية من العام ١٦٠٨ ميلادي، وفيها لوحات دينية رائعة وقديمة ومخطوطات مهمة ومنها لوحات رائعة ونادرة للفنان الإيطالي (روفائيل).

بناء الكنيسة الحالي قائم على أنقاض كنيسة بيزنطة ما زالت بقاياها واضحة. بنى الكنيسة (قوجه مقصود) وهو من أغنياء الأرمن. ولعل أشهر ما تحويه هذه الكنيسة أيقونة القيامة ٣٠٠ × ٣٥٠سم رسمها الفنان الحلبي نعمة العام ١٧٠٨ ميلادي.

- كنيسة الروم الأرثوذكس: في محلة الصليبة أيضا وهي كبيرة وتسمى بكنيسة السيدة العذراء، أقيمت على أطلال كنيسة قديمة شيدها النصارى الملكيون في أواخر القرن الخامس عشر. وتعد هذه الكنيسة من أجمل الكنائس الحلبية وأكثرها نقوشا وزخارف حجرية وخشبية ونحاسية مما يدل على رقي الصناعات في عصر تشييدها.

طول هذه الكنيسة ٣٥ × ٢٢ مترا وارتفاعها خمسة أمتار.

اشتهرت مدينة حلب بتسامحها الديني فحوت بين أسوارها كنائس يهودية برهنت للجميع على تسامحها الروحي منذ القدم حيث مورست فيها حرية العبادة والطقوس، وقد ثبت هذه الحرية العرب المسلمون. وأشهر كنائس اليهود في حلب حتى العام ١٩٢٥ كما قال الغزي رحمه الله والتي بلغت أحد عشر كنيسا، هي:

- كنيس الصفراء: الموجود في محلة بندرة اليهود القريبة من باب النصر الذي كان اسمه سابقا باب اليهود. يقال إن فيه نسخة من التوراة القديمة، ربما أقدم توراة في العالم، وفيه حجر من الجهة الغربية نقش عليه بخط آشوري ولفظ سرياني بما معناه بالعربية «بسم الله وبه نستعين، تبرع ببناء هذه البنايات والتبة السيد الرباني إبراهيم كوهن بن يعقوب كوهن».

> اشتهرت حلب بتسامحها الديني، فجمعت بين أسوارها كنائس مسيحية ومعابد يهودية، برهنت للجميع على تسامحها الروحي منذ القدم، حيث مورست فيها حرية العبادة

هذا الكنيس مدمر بفعل الزلزال الأخير الذي ضرب حلب ولم يرمم مما أدى إلى سقوط بنائه نهائيا. وفي مطلع ١٩٩٠رمم وأعيد تحت إشراف مديرية الآثار بحلب.

- ولعل مقابر حلب المملوكية تضاهي (قرافات) مصر المملوكية، وحي الفردوس والمقامات والصالحين خير أثر لهذه المقابر العظيمة.

هذه آثار حلب الخالدة التي ذكرها وزارها الباحثون المؤرخون، فماذا نجد الآن لو بحثنا عن هذه المواقع والأبنية؟

إن معظمها إما تهدم وإما ضاعت ملامحه أو زيل وظهر مكانه بناء إسمنتي جديد.

معظم خانات حلب أقيمت داخلها وفي باحاتها أبنية جديدة هي مخازن تجارية. ومعظم بيوت حلب القديمة تبدلت معالمها، فالواجهات أصبحت دكاكين والأكشاك الخشبية الجميلة أصبحت نوافذ حجرية وحديدية، والسقوف الخشبية بالرسوم والنقوش وأبيات الشعر والقرآن، استعيض عنها بالإسمنت الأسود. وظهرت أخيرا حالة حضارية وهي تحويل بعض البيوت القديمة في الجديدة وأحياء تحت القلعة إلى مطاعم وفنادق صغيرة ومقاه سياحية يؤمها الزوار من عرب وأجانب.

القانون الذي سيقمع هذه المخالفات هو قانون الآثار، وهو قانون فقد دوره الإيجابي أمام جشع تجار البناء وأصحاب المصالح الاقتصادية، فمعاولهم انتهكت حرمة الأبنية القديمة على حساب الجديد، فالمخالفة لا تقمع فورا بل تنتظر الحكم القضائي وبعدها يكون الأمر الواقع للمخالفة قد ثبت وتدفع الغرامة المالية، ويزول الأثر القديم.

إننا لو نظرنا إلى أحياء الجديدة والجلوم لرأينا أن حي الجديدة تحول إلى دكاكين للصناعة وأسواق تجارية ومثله حي الجلوم العريق تحول إلى مخازن وورشات عمل، في حين أن الوثائق الأثرية تقول إن هناك ٢٣٦ موقعا أثريا مسجلا في حلب و ٣٤ قيد التسجيل

وهناك ١٢ نقطة عقارية في حلب تنتشر المواقع الأثرية فيها ولعل أغزرها آثارا المنطقتين ٧ و ٨ وهما داخل السور، وهناك المنطقة السادسة أيضا في حي الصليبة، ومعظم المخالفات تنتهك في هذه المناطق لأنها مناطق تجارية وصناعية، ماذا تقول الدوائر المختصة في حال سؤالها عن سبب المخالفات وزوال الأبنية الأثرية وتغيير معالمها؟

الجواب دائما: إن منها ما ليس مسجلا في دوائر الآثار ولا نملك سوى حق إقامة شكوى للقضاء، والقضاء بيت بالوضع بعد مشاورات وجلسات لإعطاء الحكم. وجوابه دائما ضد المخالفات. ولكن المخالف يكون قد ثبت وضع البناء لذا يطلب إليه دفع الغرامة المالية لمخالفته.

صورة قديمة من القرن التاسع عشر لساحة خان الوزير أشهر خانات حلب

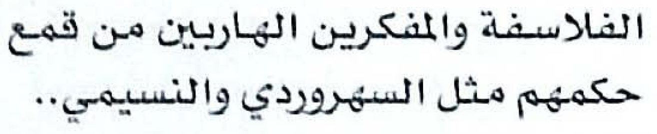
إن تغيير قانون الآثار وفرض عقوبات فورية ومؤثرة ضد المخالفات وإعطاء دور رئيس للسلطة الأثرية في قمع المخالفات، كل ذلك بات من الضرورات الملحة لحماية المدينة التي يجب ألا ننسى أنها تملك أجمل وأكمل نسيج عمراني داخل أسوارها، وأنها مسجلة في سجلات اليونسكو كمدينة ملك للتراث البشري.

إن مجلس الشعب يناقش مشروعا لتغيير قانون الآثار الصادر العام ١٩٦٣ والذي تعرض للنقد عبر الصحافة لقصوره عن حماية الآثار ومحاسبة منتهكيها أصحاب المصلحة المادية الجشعة على حساب التراث والأصالة، وقد جاء قانون جديد لحماية الآثار ولكن ما زال فيه بعض الثغرات.

إن حلب التي تعد واحدة من أقدم مدن العالم والتي مرت عليها شعوب وأقوام فبنى فيها من بنى وأشاد من أشاد والتي دمرها المغول والتتر، ولكنهم تركوا لنا مع ذلك أثرا يدل عليهم إن هذه المدينة تتعرض للاستهلاك وموضته، فتتقدم الجرافات بكل ثبات لتأكل أحياء كاملة لتقوم مكانها غابات من الإسمنت والحديد مدمرة الآثار والأوابد، ثمة أصوات قليلة ترتفع هنا وهناك تعلن رفضها لما يجري ولكن لا حياة لمن تنادي، فلابد إذن من تضافر الفعاليات الثقافية من جمعيات مهتمة بالآثار واتحاد الكتاب الفنانين والوجوه الثقافية الأخرى، لمنع هذا التشويه القذر ولابد من تعاون مع السلطة الأثرية في المدينة والقطر لوقف تدمير هذه الحضارة الرائعة ولتبقى حلب بأزقتها وأكشاكها وبيوتها تفوح منها رائحة الياسمين والورد وأزهار الليمون، ونسمع عبر حاراتها أصوات العصافير والحمام وقرع الأجراس وأصوات المؤذنين، لكي تبقى حلب تفتح أبوابها مرحبة بالزوار الذين جاؤوا إلى أجمل وأعرق مدن الشرق، التي أعطت من المبدعين في مجالات الفن والثقافة والفكر ما لا يحصى عدده ممن ساهموا في دفع عجلة التطوير ليس على الوطن بل على العالم أيضا.

لقد حوت حلب بين أسوارها بسبب تسامحها الديني والفكري كبار الفلاسفة والمفكرين الهاربين من قمع حكمهم مثل السهروردي والنسيمي..

ترى ألا تستحق هذه المدينة العظيمة أن يعطيها الناس قليلا من الحب والاهتمام، فيسهموا في وقف النزيف في جسدها وينقذوها من عبث الجشعين والطفيليين ◆



http://www.aleppo-online.com

موقع باللغة الإنجليزية، يتحدث عن مدينة حلب السورية. ويحتوي الموقع كذلك على معلومات متنوعة عن تاريخ سورية.

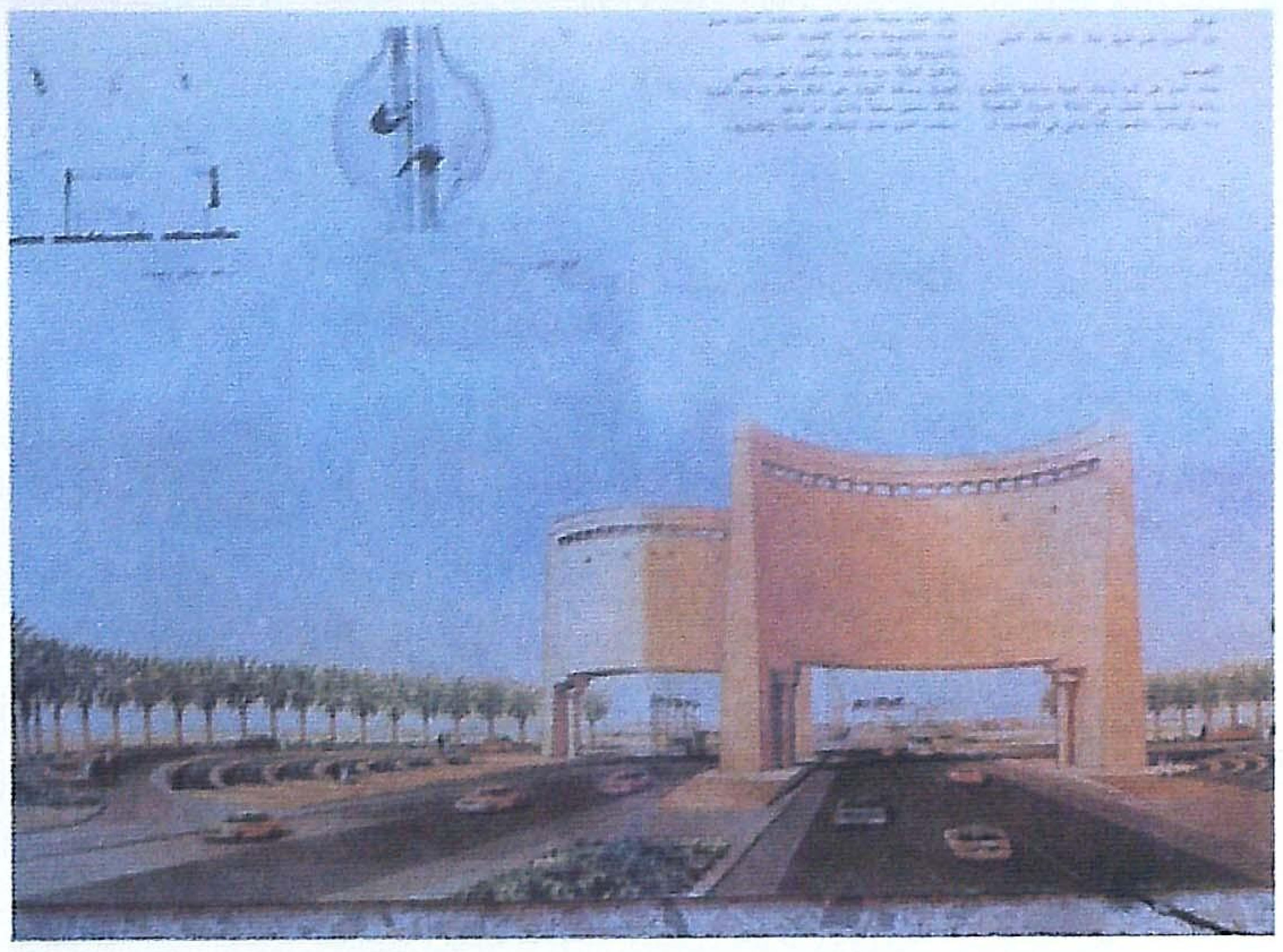
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعماري فرانك لويد رايت لم يبتكر بيوت البراري في الغرب الأمريكي الذي نشأ به، ولم يكن لوكوبوزييه أول من استعمل الخرسانة المسلحة في فرنسا، حتى ينتج منها روائعه المعمارية، ولا حسن فتحي كان أول من استخدم مادة الطين في بناء مساكن الفقراء في قرى مصر. لكن كل هؤلاء حققوا أعمالا معمارية أصيلة فاقت بجديتها وروعتها القوالب الكلاسيكية التي كانت سائدة، رافعين شعار التجديد المعماري والخروج عن دائرة العادة والتقاليد.

والسؤال ما المستقبل الحقيقي للعمارة بوجه عام والعمارة العربية الإسلامية بوجه خاص؟ وما التجديد الحقيقي الذي يجب أن يكون عليه العمل المعماري في هذه المنطقة؟

عماد البسيوني - مصر

التجديد في العمل المعماري



بوابة مدينة الرياض، مثال للأعمال الجمالية في المدينة الإسلامية

يقول بعض المعماريين والمهتمين بفن المعمار إن التجديد في العمل المعماري ليس خلقا من العدم، بل هو تركيب جديد لعناصر قديمة كانت موجودة من ذي قبل. وردنا على ذلك أن الابتكار في كل مجال من المجالات لا يعني الخلق من العدم. ولكن من المؤكد أنه ما كان في وسع أحد في الغرب الأمريكي أو حتى في العالم أن يبتكر الأعمال المعمارية العضوية التي قدمها مهندس المعمار الأمريكي الغربي «فرانك لويد رايت»، أو أن يقدم الحلول المعمارية الرائعة لمهندس المعمار الأوروبي «لوكوربوزييه» بفرنسا ولا حتى أن يتكهن بالشكل العام لروائعه المعمارية.

التجديد في العمل المعماري، هو القيمة الجمالية الأصيلة التي ماكان يمكن أن تظهر يوما إلى عالم النور، لو لم يأخذ مهندس المعمار المجدد على عاتقه أن يقوم بتحقيقها بعبقريته وقد عرّف أحد المفكرين العبقرية بقوله إنها القدرة على إدراك كل شيء بطريقة مغايرة تماما لما درجت عليه العادات المألوفة».

والحق أن العمل المعماري الجديد هو العمل الفني الأصيل الذي يعبر تعبيرا صادقا عن كيان المجتمع الحالي وحضارته، والإبداع المعماري بوصفه عملية خلاقة يفتح بها المهندس المعماري عهدا جديدا من عهود العمارة لابد من أن يتخذ طابعا ثوريا في مجال العمارة والمقصود هنا - بالثورة - هي الثورة الفنية.

وحينما يجد مهندس المعمار المجدد نفسه إزاء عصر متزمت قد أصبح فيه التقليد والرتابة والاغتراب بإزاء عصر فقد فيه المجتمع صلته بالتراث والأصالة وفقدان التعبير عن هوية ذلك المجتمع، كلها دعائم قوية هيهات لأحد أن يزعزعها، فإنه يأخذ على عاتقه مهمة فضح الأكاذيب الفنية البالية - المنقولة عن الغرب الزائف - والكشف عما فيها من زيف أو رياء أو تضليل.

وهنا لا تكون مهمة الفنان المعماري هي الاغتراب أو الاستثارة بأي ثمن بل تكون مهمته هي الإعلان عن دعوته الجديدة بروح الأمانة والوفاء.

فكانت النتيجة القليل منهم رجع إلى حيث الجذور ومن منطلق نقطة البداية الحقيقية ليعبروا عن المعنى الشامل للأصالة والواقع الحقيقي لبلادهم (البلاد النامية)، فظهر منهم حسن فتحي بفكره التقليدي كمحاولة منه لإيجاد انطلاقة جديدة لأجيال المعمار القادة. وعلى المستوى المحلي كان مهندس المعمار عبدالواحد الوكيل بالفكر المعماري العربي نفسه والمعماري د. عبدالباقي إبراهيم بفكره المعماري الإسلامي المعاصر.

وكلها اتجاهات فردية في ظل التخلف الحضاري الشامل للمنطقة، رجعوا جميعا إلى نقطة البداية. فهل من مهندس معماري عربي مسلم مجدد يأخذ بالدفة إلى حيث النمو الحضاري للأمة العربية، على أن يكون هذا التطور شاملا كل المجالات.

إن العمل المعماري الجديد لابد أن يحمل معاني الجراة والمخاطرة والتجديد، ما لا يتعارض مع الحياة الجمالية من قيم جمالية أو أصالة. وهنا يحق لنا أن نستبدل مفهوم التجديد بمفهوم الأصالة، عندما نتحدث عن أنفسنا نحن المهندسين المعماريين العرب.

لقد أجمع الباحثون المعماريون على أن الأعمال المعمارية العظيمة قد صدرت عن عقلية متفتحة نجح أصحابها في العودة إلى «الأصول» أو «الينابيع» الأولى بدلا من الاقتصار على النظر إلى سطوح الأشياء ورؤية عالمنا اليومي المبتذل.

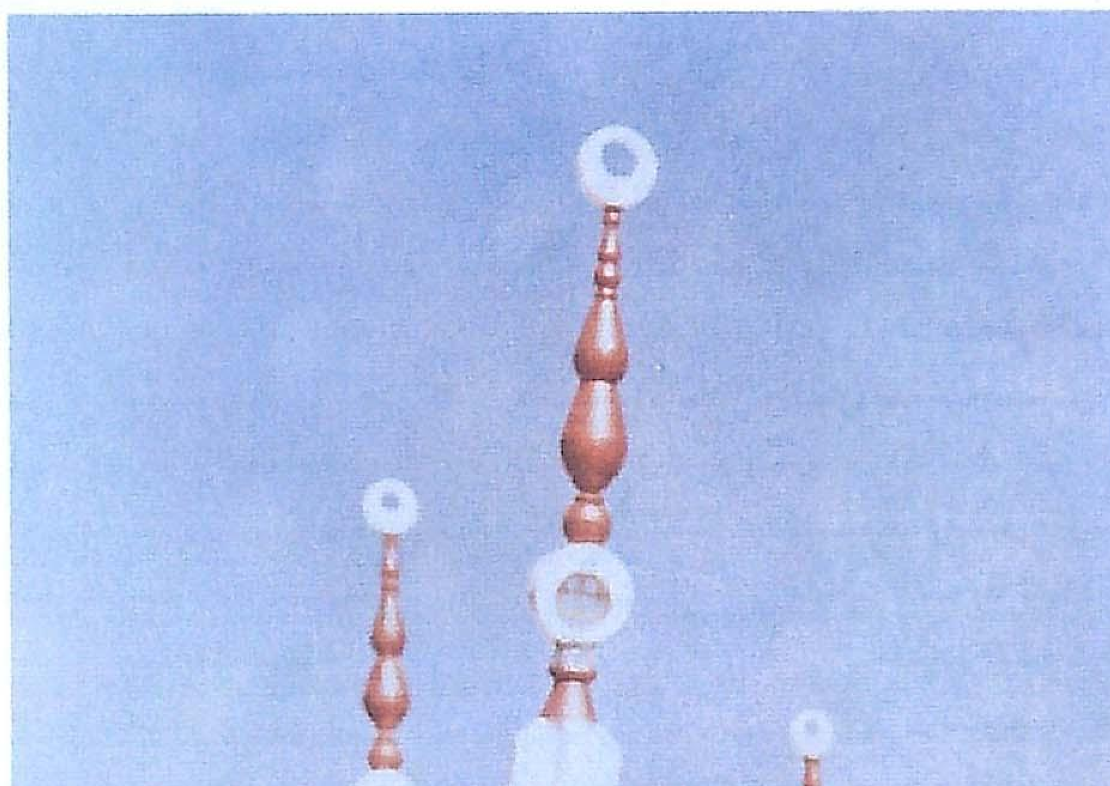
والحق أن من يرى «القديم» بعقلية متفتحة لابد من أن يراه «جديدا»، دائما لا يخلو أبدا من القيم والمعاني الجمالية. في حين أن من يرى «الجديد» بعقلية منغلقة لابد من أن يراه قديما.

وهذا هو السر في أن أصحاب الأصالة الحقيقية كثيرا مايبدون أهل تجديد، حتى حينما يتناولون أعمالا معمارية مطروقة أو تفاصيل مألوفة، فيضعون كل عنصر في مكانه الصحيح ويحاولون تنظيفه وتهذيبه ويعطونه بريقا بحيث يلمع ويجتذب الأعين بنضارته، كأنما اكتسب الصورة الدافقة التي كانت له يوم أن نبع من أصوله الأولى، وسترى عندئذ أنهم حققوا أعمالا معمارية جديدة وأصيلة.

إن المبتكرين يملأون البسيطة، أما الشيء النادر فهو تلك العبقرية التي تكتشف ابتكارات الآخرين لكي تخلع عليها الحياة، ولكن عقلية واحدة تجيء في آخر المطاف وتفيد من العمل المتحقق وتخلع عليه صورته ويسجل عليه اسمه وهنا يحقق المفكر عملا فنيا أصيلا.

قد تكمن أحيانا وراء عملية التجديد عملية تقليد، ولكن مهندس المعمار الأصيل يجدد حين يقلد، عاملا بذلك بنصيحة «جوته»، حين قال (إن ما ورثته عن آبائك وأجدادك لابد من أن تعود فتكتسبه من جديد). فالأصالة لا تتعارض مع المحاكاة أو التقليد، لأن مهندس المعمار العظيم حتى حين يأخذ عن الآخرين فإنه يعرف تماما أن شخصيته ستظل هي المهيمنة على كل أنواع التأثيرات التي قد يقع تحت طائلتها.

وقد قال المصور الفرنسي الكبير «سيزان» (إنني أريد أن أرسم كأن رساما واحدا من قبلي لم يقم بهذه العملية) فإن هذا القول لم يمنعه من التردد على متحف اللوفر من أجل مشاهدة لوحات غيره من المصورين ودراسة رسوم أقرانه من الرسامين.



مجسم الأهلة، تشكيل فني جمالي من تصميم وتنفيذ الكاتب

فالمعماري لا يبتكر إلا بقدر ما ينقل عن الآخرين. فالمعماري هنا هو المعماري العربي المسلم، والتراث هو تراث أجداده الذي لا ينضب، والمحاكاة نوع من الابتكار المعماري على أن العمل المعماري الجديد هو الأصيل الذي يبدو لنا بصورة جديدة نشهدها للمرة الأولى، فيتولد لدينا عن هذه الرؤية الجمالية، ضرب من الإحساس بالدهشة والإعجاب.

صحيح أن العمل المعماري الأصيل لا يزيد على كونه مجرد تأليف جديد لعناصر معروفة من ذي قبل، لكن كما لاحظنا أن التعبير المعماري الذي تنطوي عليه العناصر لم يستطع أحد من قبل التعبير عنها بهذه الصورة.

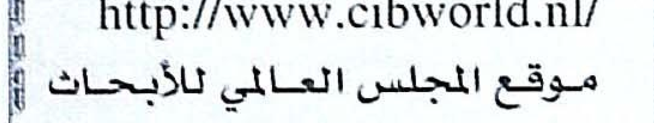
وهنا نصل إلى مفهوم جمالي جديد يرتبط أشد الارتباط بمفهوم الأصالة والتجديد ألا وهو الإعجاب الذي يولده لدينا العمل المعماري الأصيل. ولكن الأصل في هذا الشعور الجمالي هو تلك المفاجأة التي يحدثها في مخيلتنا العمل المعماري الجديد بما ينطوي عليه من عناصر طريفة تبعث على الدهشة.

وعلى حين أن إدراكنا الحسي يكاد يتسم في العادة بطابع الاستمرار والاتصال نجد أن من شأن العمل المعماري الأصيل أن يحدث ضربا من الجذب في مجرى شعورنا لأنه يولد لدينا إحساسا بالإعجاب. والحق أنه إذا كان من شأن العمل المعماري الجديد أن يحطم عاداتنا القديمة في الإدراك وأن يصدع أساليبنا المألوفة في الرؤية، فذلك لأنه يأتينا على غير ميعاد ويفاجئنا بما لم يكن في الحسبان، فإننا لم نكن نتوقع ظهور مثل هذا العمل لأننا لم نكن نستطيع التنبؤ به أو التكهن سلفا بما سيكون عليه.

إن الشعور الجمالي من جوهره هو الشعور بالإعجاب. فإن العمل المعماري الجديد هو العمل الأصيل الذي نراه للمرة الأولى ولكن بوجود إحساس عميق بأنه منا.

فالعمل الأصيل هو الذي يطرد عنا السأم لكي يجعلنا نولد معه دائما من جديد. إن المهندس المعماري حين يحقق عمله المعماري الجديد الأصيل إنما يبدع الممكن والواقعي في أن واحد.

إن خصوبة العمل المعماري الجديد ماثلة في أصالته التي لا سبيل إلى التنبؤ بها سلفا، لأنها مظهر من مظاهر تلك القدرة الإبداعية التي تخلق الأكثر من الأقل ◆



http://www.cibworld.nl/
موقع المجلس العالمي للأبحاث والتجديد في العمارة والبناء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحة جدارية نصفية للسيد المسيح حولها دائرة القرن العاشر الميلادي

في متحف النوبة

«بنت الشمس» تزهو بحضاراتها

«متحف النوبة» واحد من المتاحف المصرية الحديثة. جاءت فكرته بعد إنقاذ الآثار التي كاد النيل يدمرها بعد بناء السد العالي. وهو المتحف الذي صمم بطريقة تعكس الحالة النوبية القديمة لبناء المساكن، حيث يخترق النيل صخورها، وتنفتح عوالمها على الهواء الطلق دون حاجز أو عائق.
متحف النوبة يعيد زائره إلى عصور متعاقبة ومتتالية منذ عصر ما قبل التاريخ، مرورا بالعصر الفرعوني ثم العصر الإسلامي، وصولا إلى العصر الحديث. زيارة متحف النوبة تعني بين أمور أخرى، زيارة إلى حضارات الأرض التي نمت وترعرعت في هذه البقعة من العالم المسماة بـ «بنت الشمس».

نور الهدى زكي - مصر

النوبة «بنت الشمس» أرض مصرية يخترقها النيل جنوبا من وادي حلفا حتى أسوان فتعرف بالنوبة المصرية، وعندما تمتد من وادي حلفا حتى حدود الخرطوم جنوبا تعرف بالنوبة السودانية. وقد سكن النوبيون أرض النوبة منذ عصور ما قبل التاريخ، وكانت بلادهم طريقا تجاريا بين مصر والسودان ووسط القارة، وتزايدت الحصون والحاميات في النوبة مع تزايد أهميتها التجارية إلى أن استطاعت أسرة نوبية أن تتبوأ عرش مصر أكثر من قرن كامل.

وفي بلاد النوبة سكنت مراحل متتابعة من تاريخ الحضارة الأم في مصر، وتكونت للنوبيين عبر التاريخ عادات وثقافات خاصة بهم ساعدت في أن تكون لهم مرتبة تراثية مميزة نفذت منها مياه الحضارة الأم بعطاء دائم على امتداد حقب التاريخ.

فكرة متحف النوبة

في بداية الستينيات تعاظمت حملة دولية لإنقاذ آثار النوبة من الغرق وواكبت هذه الحملة الدولية حملة مصرية لتهجير أهالي النوبة إلى مناطق آمنة حماية لهم من زحف مياه النهر بعد بدء بناء السد العالي، وجاءت فكرة متحف النوبة مع حملة إنقاذ الآثار ليضم التراث الأثري والتاريخي والحضاري والبيئي لبلاد النوبة، وليكن تتويجا للحملة الدولية لإنقاذ الآثار يعرضها في متحف يؤمه الناس من كل بقاع الأرض، وليكن شاهدا على إحدى ثمار التعاون الدولي للحفاظ على التراث الإنساني. وبدأت دراسات هذا المتحف في أوائل الثمانينيات بمشاركة من المجلس الأعلى للآثار (مصر) واليونسكو، والخبراء المصريين في الجامعات المصرية، وأسند التصميم المعماري إلى الدكتور محمود الحكيم والعرض المتحفي للمهندس المكسيكي بيدرو راميرز.

وقام تصميم المتحف على اعتبار التكوينات الصخرية من أبرز عناصر الموقع، واستعمالها في تكوينات متنوعة تميز التنسيق المطلوب فيه ليكون مناسبا لعرض التماثيل واللوحات الأثرية الكبيرة الحجم في الهواء الطلق.

وتم عمل مجموعة من المسارات التي تغطي الموقع، كما حُفرت قنوات مائية، وبحيرات ترمز إلى نهر النيل من المنبع إلى المصب مع مجموعة جنادل توضح العلاقة بين النهر والنوبة.

قصة كفاح

وفي العام ١٩٩٧ خرج متحف النوبة إلى الوجود ليحكي قصة الكفاح العظيمة للإنسان القديم بين الصخور وشلالات النهر وهو يبني حضارة وفنا وعلما وثقافة، وليخلد هذا المتحف المقام على مساحة خمسين ألف متر مربع منها ٤٣ ألف متر مربع مساحة الموقع الخارجي والعرض المكشوف، ليخلد عصور التاريخ التي تعاقبت على بلاد النوبة، فكهف ما قبل التاريخ يضعنا أمام محاولات الإنسان للتعبير عن الخيال والفكر والبيئة المحيطة بنقوش على الصخر ذات خطوط انسيابية تعبر عن مدى سيطرة إنسان النوبة على الصخر، كما تظهر فيها رسوم للحيوانات التي عاشت في النوبة في عصور ما قبل التاريخ مثل الفيلة والزرافي. والرسوم الغائرة هنا تعد إبداعا في فن الرسم والتشكيل الحر المباشر على سطح الحجر، وتذكرنا بمنظومة إبداعات الإنسان في كهوف الثاميرا بشمال أسبانيا، وكهوف فرنسا الشهيرة.

> ” تصميم المتحف استغل التكوينات الصخرية الطبيعية جماليا باعتبارها أبرز عناصر الموقع واستعملها في التنسيق المناسب لعرض التماثيل واللوحات الأثرية الكبيرة الحجم في الهواء الطلق “

ويأتي العصر الفرعوني ليؤكد أن النوبة كانت ملء عيون وعقول ملوك مصر، كجزء مهم من تراب الوطن، باعتبارها بوابة مصر الجنوبية إلى أفريقيا، وتطالعنا بقاعة العرض الرئيسة في المتحف آثار للوك مصر العظماء مثل «رمسيس الثاني» الذي يستحضر لنا ماضيا عريقا وخروجا على المألوف في المعارك الحربية في العالم القديم، ومثل «تاهرقة» الذي نبت من صخر النوبة ليحكم مصر كلها. وقد لعبت العمارة التقليدية المحلية النوبية دورها في معالجة وتصميم الواجهات، وقد استخدمت المفردات والجمل المعمارية للتراث المعماري النوبي في معالجة الشبابيك والبوابات، كما أسبغ التصميم على المشروع نوعية المباني التذكارية العامة من تشكيلات نوعية كبيرة في بحور واسعة لعناصره الرئيسة، مع تبسيط الكتلة من الخارج، في هيكل خراساني وحوائط خارجية مفرغة مكسوة بالحجر الرملي وأرضيات قاعات العرض من بلاط الجرانيت.

عصور ما قبل التاريخ

هي الفترة التي تسبق التاريخ المدون كما يعبر عنها في المتحف آنية ونقوش (ما قبل ٣٠٠٠ ق. م) وقد أمكن لتجمعات السكان في عصر ما قبل التاريخ التواؤم مع عناصر البيئة المختلفة، واستمر ذلك لفترة طويلة إلى أن حدثت تغيرات مناخية، أو ربما حدث تغير في أنماط الحياة في المناطق المجاورة للنوبة فتوجه المجتمع نحو الاستقرار، كما ظهرت حرفة رعي الحيوان، واستمرت الخبرات السابقة لدى إنسان ما قبل التاريخ مثل صيد الحيوان والأسماك وجني الثمار.

العصر الفرعوني

تكون هذا العصر كما تعبر عنه مقتنيات المتحف من العصر العتيق والدولة القديمة، والدولة الوسطى، والدولة الحديثة، والعصر الكوشي، ومملكة مروى، وفي العصر العتيق والدولة القديمة تحول النوبيون من مجرد قبائل رحل إلى قاطنين للأرض، وتطبعوا جزئيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالثقافة المصرية القديمة. وفي الدولة الوسطى التي تمثلت في النوبة السفلى بلغت الهيمنة المصرية أقصى مدى لها في النوبة. وأقام المصريون قلاعا حصينة بنيت بالطوب اللبن، وزودوها بقوات عسكرية لحمايتها، وقد ازداد تأثر النوبيين بالعادات والتقاليد المصرية في هذه الدولة، ولكن الضعف اعترى المصريون خلال حكم الأسرة (١٣)، فأصبح لزاما عليهم أن ينسحبوا من النوبة. وفي عصر الدولة الحديثة أصبح لملوك مصر السيادة الكاملة على منابع النيل واقتضى ذلك منهم تعيين نواب عنهم من النوبيين الذين دانوا لهم بالولاء في المناطق الجديدة، وفي العصر الكوشي دخلت البلاد في مرحلة جديدة من الوحدة السياسية والاستقرار الإداري والازدهار الاقتصادي.

العصر اليوناني والروماني

ظلت العلاقات ودية بين الملوك البطالمة ومملكة النوبيين، وإن قام النوبيون بمساعدة الثوار المصريين في ثوراتهم الوطنية ضد البطالمة في عصر بطليموس الخامس، وفي العصر الروماني اهتم الأباطرة بالنوبة، وكانت ثورات المصريين أعنف وأقوى ضد الرومان وتدخل النوبيون أيضا وساعدوا المصريين في زمن الامبراطور «أغسطس» الذي أخمد الثورة ووقع معاهدة مع النوبيين ليتمتعوا باستقلالهم ويعترفوا بالسيادة الرومانية. وفي منتصف القرن السادس الميلادي تحولت معظم المعابد في النوبة إلى كنائس.

وتجمع الروايات المسيحية على أن دخول الدين المسيحي بلاد النوبة قد تم عن طريق مصر، وقد سقطت كل ممالك النوبة المسيحية نتيجة عزلتها الحضارية.

دخول الإسلام بلاد النوبة

في العصر الإسلامي بدأ الاحتكاك ببلاد النوبة منذ بداية الفتح الإسلامي لمصر، فقد أرسل عمرو بن العاص أحد قواده على رأس حملة إلى النوبة لعقد معاهدة مع النوبيين، لكنهم لم يلتزموا بها، فغزا بلادهم عبدالله بن سعد العام (٣١) هجرية - (٦٥١) ميلادية مما اضطر ملكهم «قليدور» إلى طلب الصلح وعقد معاهدة حسن جوار مع الحكام المسلمين، وتوالت حملات العرب المسلمين على بلاد النوبة على مر العصور الإسلامية في مصر، وأحدث اختلاط العرب بالنوبيين، وتزاوجهم منهم، نشوء جيل تجري في عروقه الدماء العربية.

> ”المتحف يحكي قصة الكفاح العظيمة للإنسان القديم بين الصخور والشلالات بينما هو يبني حضارة وفنا وعلما وثقافة ظلت باقية تدل عليه“

التراث الشعبي النوبي

تعبر معروضات التراث الشعبي النوبي عن تمسك شعب النوبة بشخصيته التاريخية، وظهر هذا جليا في طراز المباني، وواجهاتها المميزة بزخارفها ونقوشها، وفي الحلي الشعبية وتنوع أشكالها واستخداماتها، وفي الحرف والصناعات الشعبية للأطباق الخوص والفخار والأزياء والزينة النوبية والرقص الشعبي النوبي والأغاني والاحتفالات ونظم الزراعة التي تميزت باستخدام منتجات النخيل وأشجار الدوم، وقد أكسبت كل هذه الأشياء الإنسان النوبي مظهرا متميزا وطابعا فريدا، وأمكن له أن يستغل موارد البيئة الأصلية في النوبة القديمة في أغراض تخدم المجتمع النوبي.

الهواء الطلق في المتحف

متحف الهواء الطلق في متحف النوبة هو متحف فريد في العالم بأسره، يحتوي على عناصر تعكس صورا من حياة النوبيين مثل المقابر الصخرية، والكهف الذي يعتبر صورة حية لفكر الإنسان النوبي في مرحلة ما قبل التاريخ، والمجرى المائي فهو صورة حية لنهر النيل وشلالاته وانحداره ومزروعاته على الضفتين، كما يضم متحف الهواء الطلق البيت النوبي الذي صمم صورة طبق الأصل من مسكن النوبي القديم.

❖ تقع النوبة في جنوب مصر وشمال السودان، يعتبر مناخها من أقسى الأجواء في العالم حيث الحرارة الشديدة طوال العام، ونادرا ما تهطل فيها الأمطار، كما أن تشعبات نهر النيل ضيقة جدا، الأمر الذي يجعل الزراعة في تلك المنطقة أمرا صعبا جدا.

❖ تملك النوبة الكثير من الثروات الطبيعية، حيث إنها كانت تضم مناجم للذهب، وخشب الأبنوس، والعاج، والبخور.

❖ برع النوبيون القدماء في استعمال القوس والسهم وكان منهم رماة أكفاء، حتى أطلق عليهم قدماء المصريين اسم بلاد القوس.

❖ بنى الفرعون رمسيس الثاني أشهر المعابد في النوبة في أبو سمبل تحديدا، العام ١٣٠٠ قبل الميلاد، ونُقل إلى أرض مرتفعة بعد فيضان بحيرة ناصر الذي حصل في الستينيات.

❖ في أثناء بناء السد العالي وبسبب الفيضانات التي سببها وخوفا على الآثار، قام الكثير من علماء الآثار بالبحث والحفر عن الآثار القديمة لنقلها إلى أماكن أخرى آمنة، وكان من بينها المعهد الشرقي (Oriental Institute) حيث استغرق مدة عمله في مصر ٨ سنوات بدءا من العام ١٩٦٠ وحتى العام ١٩٦٨.

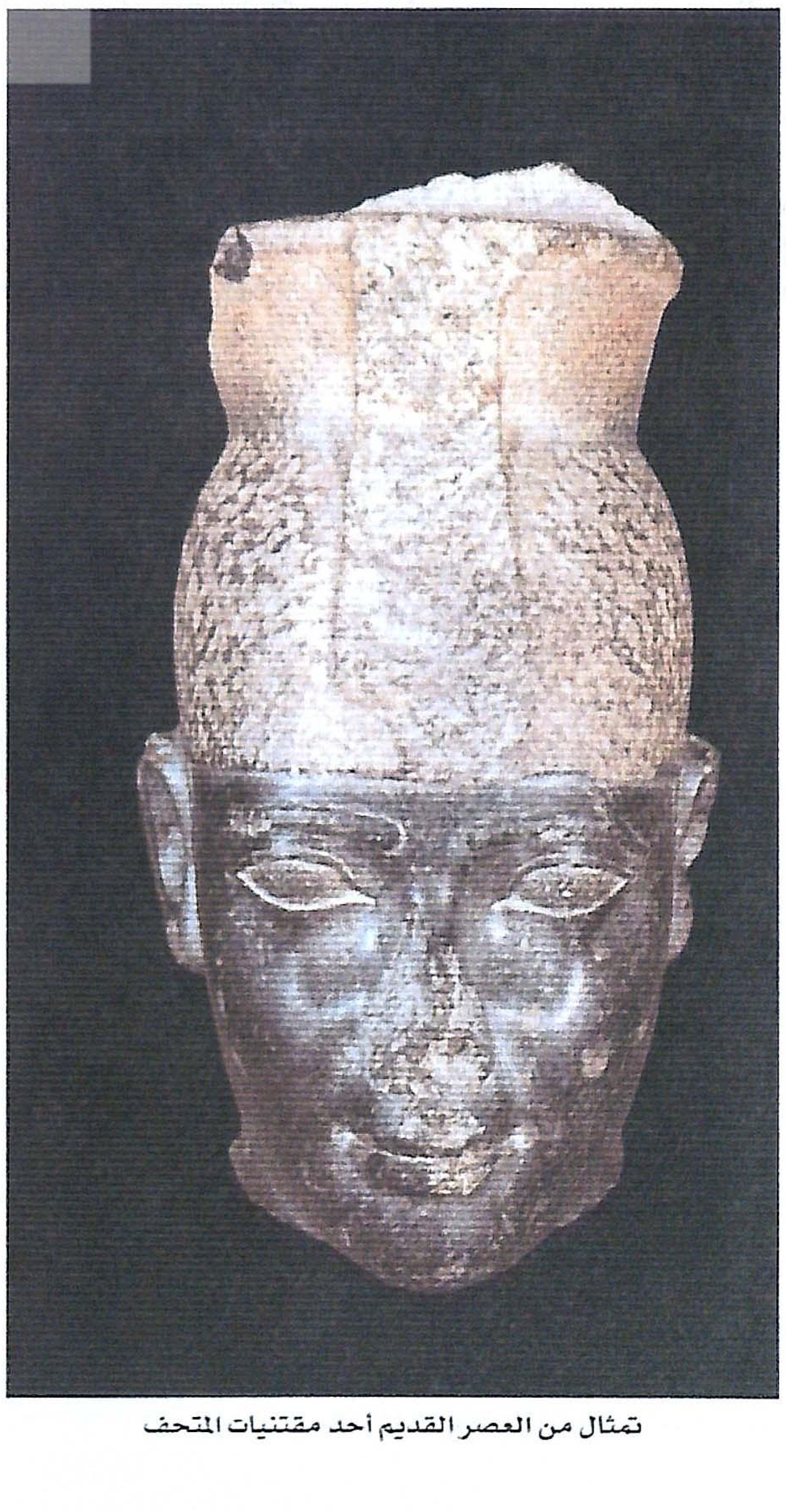
❖ كان النوبيون القدماء يدفنون موتاهم في مقابر حجرية، ترفق معهم آنية خزفية وأدوات تجميل.

❖ امتد العصر البرونزي على فترة طويلة من الزمن من نوبيا حيث ظل لمدة ٢٥٠٠ عام، وكانت هذه الفترة هي الأقرب للتاريخ المصري وذلك بسبب احتكاك كل من الثقافتين معا لمدة طويلة من الزمن.

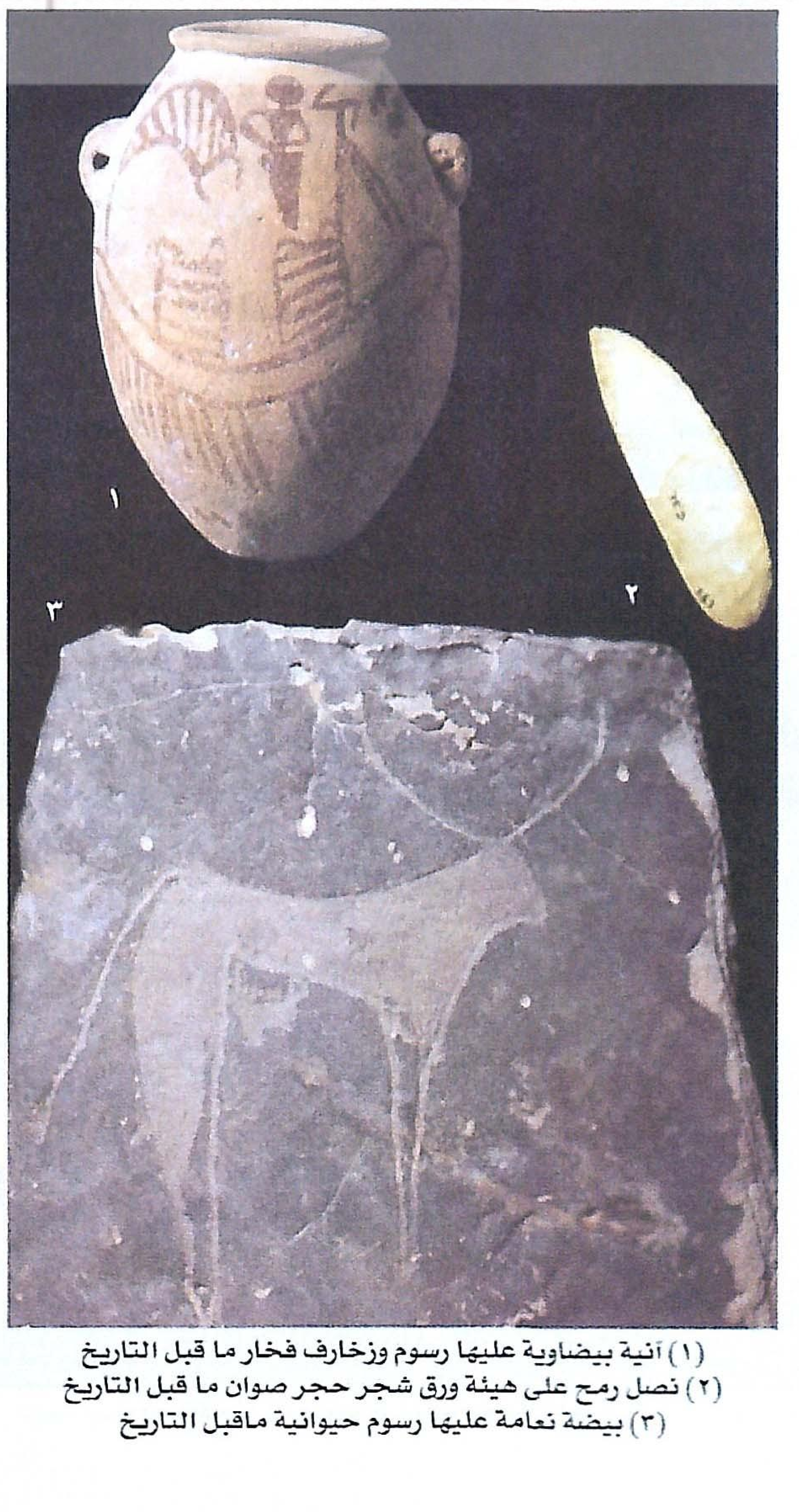
❖ بُني في وسط منطقة كيرما النوبية مجمع للمعابد، حيث كانت كيرما مركزا دينيا وسياسيا للمملكة آنذاك ◆

http://library.thinkquest.org

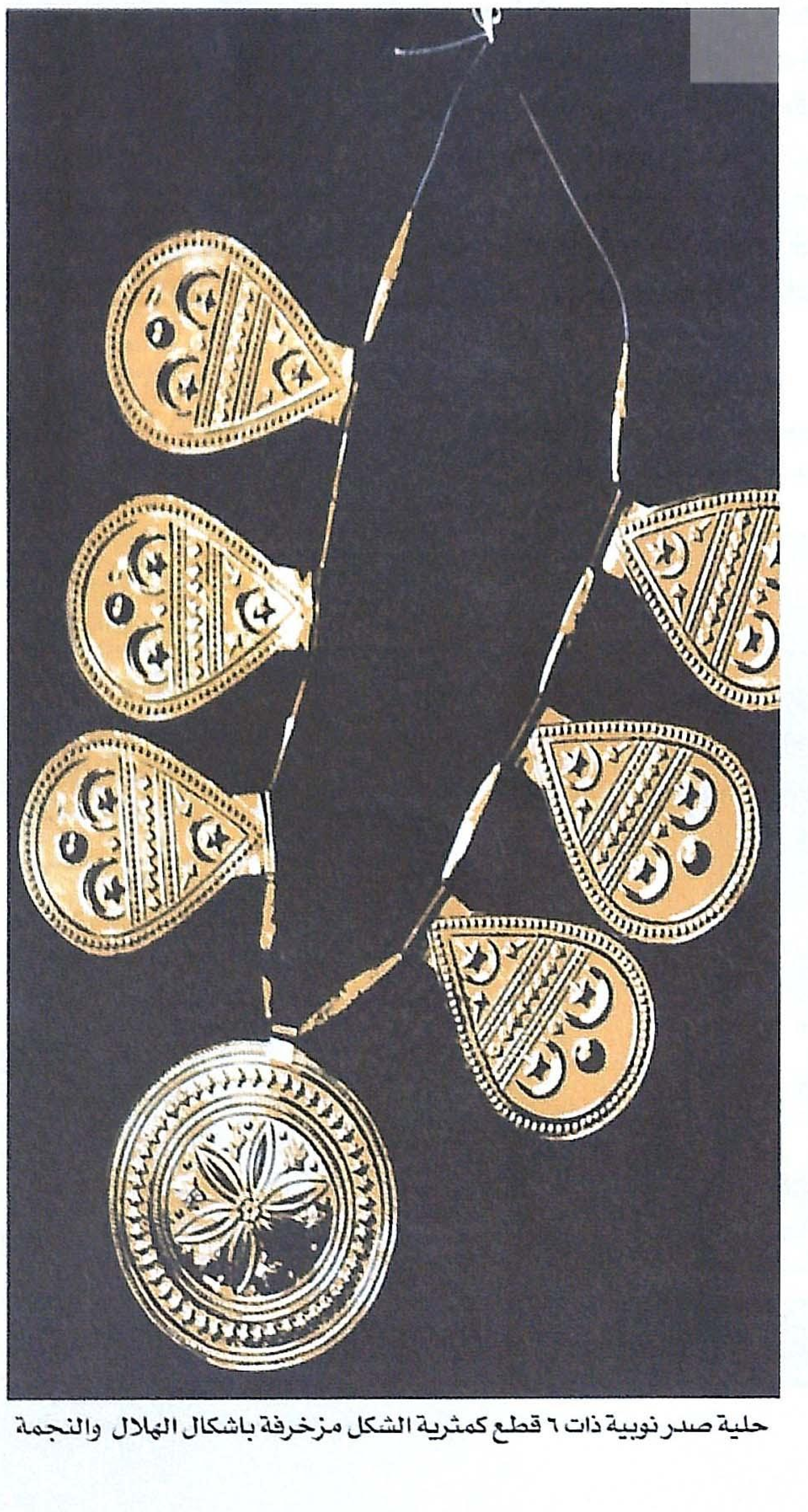
يتحدث الموقع عن حضارة منطقة النوبة الواقعة بين مصر والسودان منذ العصر البرونزي، كما يحوي الموقع على معلومات مهمة في هذا المجال.



تمثال من العصر القديم أحد مقتنيات المتحف



(١) آنية بيضاوية عليها رسوم وزخارف فخار ما قبل التاريخ
(٢) نصل رمح على هيئة ورق شجر حجر صوان ما قبل التاريخ
(٣) بيضة نعامة عليها رسوم حيوانية ماقبل التاريخ



حلية صدر نوبية ذات ٦ قطع كمثرية الشكل مزخرفة باشكال الهلال والنجمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند المدخل العريق لمدينة المنامة، عاصمة البحرين آتيا من المطار عبر جزيرة المحرق، يواجهك على الجهة اليسرى من الطريق مبنى لا يشبه أي مبنى من حيث الطراز العام وهندسة البناء المعمارية، بسور جدار صامت، في واجهته العليا سطر قرآني محفورة آياته بعمق على واجهة الجدار المسطح، هي آيات كريمة من سورة الواقعة.

علي عبد الله خليفة - البحرين

الدكتور عبد اللطيف كانو: أقمت بيت القرآن حفاظاً على تراثنا وحضارة المسلمين

وعندما تتبين يافطة المبنى على البوابة تدهش إذ تطالعك باسم (بيت القرآن) فتتساءل لوهلة وهل للقرآن بيت غير قلوب المسلمين المؤمنين؟! أو ماذا يحوي هذا البيت ؟! ومن فكر به وشيده؟!

لهذا المكان حكاية وحلم موفق، هي حكاية مهندس مدني من أهالي البحرين مغرم بنوادر ونفائس المخطوطات القرآنية، حلم في يقظة النهار وخامرته فكرة نبيلة، فجعل منها مشروعا وطنيا حفز للإسهام فيه مجموعة من أهل الخير الطيبين الذين آمنوا معه بالفكرة وبجدوى تحقيقها على أرض الواقع فكان (بيت القرآن) أحد أهم المعالم المتحفية التي تحوي كنوزا من المصاحف والمخطوطات القرآنية والوحدات الأثرية النادرة المرتبطة بالقرآن الكريم.

المهندس الدكتور عبداللطيف جاسم كانو ابن عائلة تجارية عريقة معروفة، درس الهندسة في بريطانيا وأميركا وتولى منصب وكيل وزارة الإسكان في البحرين لفترة تزيد على ربع قرن، ورئيس جمعية المهندسين البحرينية الأول، وعين عضوا بمجلس الشورى البحريني، ويعد أحد الوجوه الثقافية والهندسية البارزة في البلاد فقد ترأس اللجنة الفنية الهندسية للجانب البحريني لجسر الملك فهد العملاق الذي يربط البحرين بالشقيقة الكبرى المملكة العربية السعودية، ومن خلال اهتمامه بالفنون الجميلة وولعه الشخصي بجمع واقتناء المخطوطات والمصاحف القرآنية النادرة والآثار الإسلامية، هذا الاهتمام قاده إلى التفكير في إيجاد مكان مناسب لعرض هذه المقتنيات وحفظها وتيسير اطلاع الآخرين عليها، فجاءت فكره تأسيس (بيت القرآن) الذي حولها بحيويته ونشاطه الدائب من مجرد فكرة لخدمة هواية ذاتية إلى مشروع وطني تنادت إلى تمويله الفئات العديدة من أهل الخير والعطاء ونخبة من المقتدرين والمهتمين، وأضحى بعد جهد وصبر ومثابرة مشروعا وطنيا خليجيا التف حوله الجميع فكان المثقفون والعلماء والمهتمون والأفراد العاديون من الجمهور والأبناء من المدارس، هم الشعلة المهمة الفعالة في بناء هذا الصرح.

حالما تدخل (بيت القرآن) يتملكك شعور الداخل إلى المساجد الأثرية الضخمة على الرغم من حداثة المبنى وطرافة تصميمه، ولا تملك إلا أن تعجب بالتنظيم العام الذي يطالعك من كل زاوية، وعندما تتأمل المخطوطات القرآنية والمصاحف والقطع الأثرية المعروضة من الرق لصفحات من القرآن الكريم وتقرأ نصوص المادة الموجزة قرين كل قطعة تحس بمقدار الجهد المبذول في الأخذ بكافة المتطلبات العلمية اللازمة لجعل المكان متحفا بالمعنى الصحيح والدقيق للكلمة وبما لا يقل عن أي متحف عالمي، ليليق باسمه وبما يحتويه.

وعندما تلتقي لأول مرة بدكتور الهندسة عبد اللطيف كانو يطالعك وجه ودود بابتسامة وقورة قريبة من القلب، مرحة تشيع الدفء في كل من حولها، فتشعر أنك تلتقي بإنسان تعرفه منذ زمن بعيد غير أنه غاب عنك في زحمة الوجوه، فلا تكاد تألفه حتى يظل عالقا بالجزء المضيء من الذاكرة. وبلا مقدمات بروتوكولية يأخذك الرجل ممتنا إلى عالمه، يحدثك بحميمية تجعل من أسئلتك مجرد مرتكزات للحوار أو إشارات لانطلاقة الحديث وتدفقه.

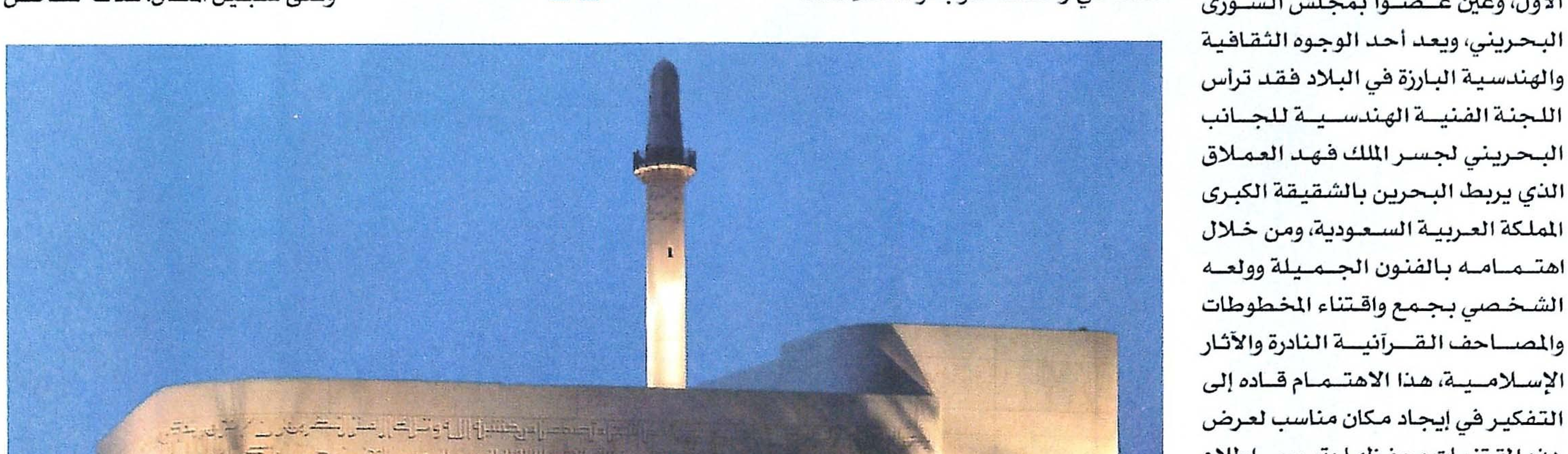
> «في «بيت القرآن» العديد من المخطوطات القرآنية الكريمة التي كتبت في بلدان العالم الإسلامي من الصين شرقا إلى الأندلس غربا، ومن بلاد ما وراء النهرين شمالا إلى الصحراء الأفريقية والسودان جنوبا»

حدث المفتون قال:

اهتمامي عام بالفنون منذ البداية، سفري للدراسة في إنجلترا نمى عندي الانفتاح على ثقافات الآخرين، واتجاهي لدراسة الهندسة المدنية فتح أمامي انطلاقة واسعة الأفق. كنا مجموعة من أوائل طلبة البحرين والكويت، توجهنا للدراسة في بريطانيا في وقت مبكر. زاملت هناك العديد من الطلبة العرب الدارسين في إنجلترا الذين أصبحوا فيما بعد مشاعل إيجاب في تخصصاتهم بعد العودة من الدراسة ليساهموا مساهمة فعالة في تنمية وازدهار الخليج. وقد أتيحت لي خلال الدراسة زيارة المتاحف وصالات ومعارض الفنون، اطلعت على الكثير من التحف والمقتنيات الإسلامية في المتاحف البريطانية، وأعجبت باهتمامهم العام بالفنون الإنسانية ومن ضمنها الفنون الإسلامية والمني أن يهتم غير المسلمين بفنون الحضارة الإسلامية أكثر من المسلمين أنفسهم.

وعلى سبيل المثال، هناك شخص بريطاني لافت، يدعى السيد جستر بتي، اهتم بالاستثمار في المناجم فأثرى من عمله، وكان من ضمن هواياته جمع المخطوطات العربية والمصاحف المخطوطة والمنمنمات الإسلامية واقتناء أندرها من العالم الإسلامي آنذاك وخاصة مصر والشام، وعندما تكاملت لديه مجموعة ذات قيمة أثرية قدمها هدية إلى الشعب الأيرلندي في عهد الرئيس الأول لجمهورية أيرلندا الرئيس الثائر ديفليرا، وهي موجودة ومعروضة في متحف متخصص في قلعة دبلن التاريخية في قلب العاصمة الأيرلندية دبلن.

قادتني مشاهداتي وما تفاعل داخلي إلى الاهتمام بالتراث الإنساني بصفة عامة لمعرفة خلفيات إبداع شتى في فنون الحضارات الإنسانية، وانفتحت أمامي آفاق عدة واسعة لم أعرفها من قبل في حياتي، منها: آفاق الفنون الإسلامية العريقة عبر العصور والتراث الإنساني ومواطنه، والفن التشكيلي قديمه وحديثه الذي ظل يمد روحي بجمالياته على مر الزمن. هذا القرب من التراث والفنون العريقة أعطاني راحة نفسية عميقة ونمى لدي الإحساس بضرورة تأدية واجب وطني للعمل على إعادة المقتنيات الإسلامية المغتربة إلى أوطانها الأصلية ووجود زوجة كريمة رائعة إلى جانبي لديها الصبر والتفهم والمعاونة والاهتمام والتطلع أنفسهما، أعطاني دائما ذلك الشعور الدافئ والواثق وأظهر الجانب الإيجابي والإنساني من شخصيتي، فكانت - حفظها الله ورعاها - الزوجة الصالحة والمشاركة الصابرة المعاضدة، التي تشجعني في كثير من الأحيان في اتخاذ القرار الحكيم في التغلب على الصعوبات والسلبيات المرتبطة بالأسواق والمزادات العالمية وتقلباتها، ومن كل هذا نبع اهتمامي بالمخطوط القرآني والمخطوط العربي العلمي وبالفنون الإسلامية بتنوعها والفنون التشكيلية العربية والخليجية والتراث الحضاري عبر الزمن.



بيت القرآن الذي شيده الدكتور عبداللطيف كانو

جماليات المخطوط القرآني

لفت نظري من بين منتج الفنون

الإسلامية المخطوط القرآني، وبهرتني الحليات الجمالية على الصفحات. وبدت كل صفحة أمامي على هيئة لوحة فنية رائعة رفعت لدي من مكانة وقيمة الصانع والفنان المسلم الماهر الذي ظل يحاول أن يبدع في صفحة واحدة أجمل ما عنده، فأعطى من دون حدود من روحه ومن قلبه ما يوازي عنده مكانة النص القرآني بتلك الصفحة المقدسة لديه.

وحين أطالع صفحات هذه المخطوطات بصفة عامة ثم أتأمل الخط القرآني العربي وحروفه الرائعة المتداخلة المترابطة وتمايزه وانتقاله من الخط الكوفي البدائي البسيط إلى الخط الكوفي المجود إلى الخط الكوفي المغربي المتميز إلى خط النسخ وتجليات الخط الريحاني وبقية خطوط القرآن الكريم يتبدى أمامي سمو موهبة الخطاط المسلم في كتابة القرآن الكريم وذوب مشاعره المرهفة وروحانية حرصه الفائق على التفرد والتمايز، ويقودني ذلك إلى النظر في صناعة الرق، وصناعة وجودة الورق ومستوى التزويق والتذهيب والتجليد، تلك الجماليات حقيقة أسرتني، فركزت اهتمامي على المخطوط القرآني وقمت بجمع واقتناء مجموعة نادرة نفيسة متميزة من المخطوط القرآني جمعت عبر فترات زمنية محدودة من جميع أنحاء العالم الإسلامي وكان فيها المصحف الكامل المخطوط والصفحات التي كتبت على الرق والصفحات النادرة لمخطوطات قرآنية كريمة كتبت على الورق وبعض المواد الأخرى، وقد شكلت هذه المجموعة القرآنية النفيسة الأساس الأول لبيت القرآن، فقد منّ الله علي وهداني، فأهديت، وقدمت هذه المجموعة المهمة هدية تذكارية لوجه الله تعالى لتكون صدقة جارية، وتكون وقفا على المسلمين في بيت القرآن، فكانت هذه المجموعة النفيسة هي النواة الأولى لمجموعة بيت القرآن وهكذا كانت البداية الذي انطلق بها هذا الصرح الإسلامي الرائع ليصبح الأن معلما إسلاميا حضاريا هو الأول والوحيد من نوعه في العالم.

بيت القرآن في الحقيقة هو مؤسسة حضارية إسلامية متقدمة رفيعة المستوى والهدف، مهمته الرئيسة خدمة القرآن الكريم عبر منطلقات حضارية رفيعة رائعة، فهو مؤسسة أهلية خيرية ذات كيان مستقل خرج من الناس وشيد من التبرعات الكريمة للناس، ليكون معلما حضاريا للناس، من أجل الناس، قريبا من الناس، مفتوحا لكل الناس من كل الأجناس والملل، لكل من يريد التعرف على القرآن الكريم عبر ثلاث لغات حية هي اللغة العربية واللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية.

وبيت القرآن هو صرح إسلامي شامخ بني على ضفاف الخليج العربي في البحرين ليكون مركزا إسلاميا رائدا متميزا بفكرته الحضارية التي أهلته ليكون الأول من نوعه في العالم، ففي هذا البيت الجامع يلتقي الزائر بكل ما يتعلق بالقرآن الكريم من مراجع جامعة وتلاوة شاملة وسجل موثق مؤكد ومخطوطات قرآنية نادرة ومصاحف كريمة كثيرة هي أقدس نور لأعظم وأشرف رسالة كرم الله بها العالمين.

بيت القرآن مؤسسة علمية دينية ثقافية لها شخصية اعتبارية وكيان مستقل بذاته، وهو مشروع خيري أهلي رائد بفكرته الحضارية المتطورة التي جمعت بين الدين والعلم والثقافة والمعرفة في مؤسسة واحدة شيدت من تبرعات أهل الخير والبر والإحسان ليكون ملتقى للدارسين والباحثين فيما يتعلق بالقرآن الكريم، ففي هذا الصرح الشامخ الجامع تتوافر مواد البحث والدراسة والاطلاع والمعرفة من خلال عناصره ووحداته الخمس التي تشكل قواعد متجانسة مترابطة جمعت البساطة والأصالة والخدمة الرفيعة المترابطة والمكان الهادئ المناسب للدراسة والبحث والتحصيل، لهذا فإن بيت القرآن ملتقى للعلوم القرآنية، ومجمع للحضارة والثقافة الإسلامية، ويتكون من :

١ - مسجد عبد الرحمن جاسم كانو للصلاة والوعظ والإرشاد.

٢ - مكتبة الفرقان الجامعة الشاملة لعلوم القرآن الكريم والتفاسير القرآنية والحديث النبوي الشريف وأمهات الكتب الإسلامية بثلاث لغات عالمية هي العربية والإنجليزية والفرنسية.

٣ - مدرسة يوسف بن أحمد كانو لعلوم القرآن وتحفيظ القرآن وقراءاته وتجويده.

٤ - متحف جامع شامل هو متحف الحياة مكون من عشر قاعات شاملة جامعة لكل ما يتعلق بالقرآن الكريم من مخطوطات ومطبوعات وفنون إسلامية ذات علاقة بالقرآن الكريم، عرضت في عشر قاعات متصلة تكون في مجموعها متحفا لعرض نفائس المقتنيات التحفية المرتبطة بالقرآن الكريم وخاصة المخطوط القرآني الذي يرجع تاريخ بعضها إلى القرن الأول الهجري.

٥ - قاعة مهمة للمؤتمرات والمحاضرات هي قاعة محمد بن خليفة بن سلمان آل خليفة للمؤتمرات والمحاضرات.

"بيت القرآن هو صرح إسلامي شامخ بني على ضفاف الخليج العربي في البحرين ليكون مركزا إسلاميا رائدا متميزا بفكرته الحضارية التي أهلته ليكون الأول من نوعه في العالم"

وقاعات متحف الحياة قاعات رحبة واسعة تشمل العديد من المخطوطات القرآنية عبر العصور وقد سميت بأسماء أشخاص ومؤسسات تبرعوا بسخاء كريم لبيت القرآن وهي على النحو التالي:

١ - قاعة أحمد الفاتح بتبرع كريم من صاحب السمو حمد بن عيسى آل خليفة أمير دولة البحرين.

٢ - قاعة أحمد محمد الفارسي بتبرع كريم من الوجيه شيخان أحمد الفارسي من دولة الكويت الشقيقة.

٣ - قاعة العلاء الحضرمي بتبرع من بنك انفستكورب من دولة البحرين.

٤ - قاعة مكة المكرمة بتبرع من بنك البحرين الوطني من دولة البحرين.

٥ - قاعة المدينة المنورة بتبرع من بنك البحرين والكويت من دولة البحرين.

٦ - قاعة القدس الشريف بتبرع من المؤسسة العربية المصرفية من دولة البحرين.

٧ - قاعة بندر بن سلطان آل سعود بتبرع من سمو الأمير بندر بن سلطان آل سعود من المملكة العربية السعودية الشقيقة.

٨ - قاعة الخلفاء الراشدين بتبرع من لجنة الدعم العربي من دولة البحرين.

٩ - قاعة عبد الله محمد كامل بتبرع من الوجيه صالح عبد الله من المملكة العربية السعودية الشقيقة.

١٠ - قاعة البحرين.

ومتحف الحياة في بيت القرآن، يعتبر من أهم العناصر الرئيسة في هذه المؤسسات الإسلامية الرائعة، لما يشكله هذا المتحف من أهمية بالغة لتحقيق اهداف بيت القرآن، حيث إنه يرتبط ارتباطا وثيقا بأعز وأعظم كتاب على أديم هذه الأرض، عرفته البشرية: إنه القرآن الكريم الذي أنزل على النبي العربي محمد بن عبدالله صلى الله عليه وسلم. وقد عرضت نسخ مخطوطة من القرآن الكريم كتب بعضها على الرق المصقول وعلى الورق، ويرجع تاريخ أقدمها إلى القرن الأول الهجري وكتبت بالخط المدني والخط المكي الأول، بالإضافة إلى ثلاث قاعات رئيسة سميت بأسماء المدن الإسلامية المهمة الثلاث هي قاعة مكة المكرمة، والمدينة المنورة، والقدس الشريف.

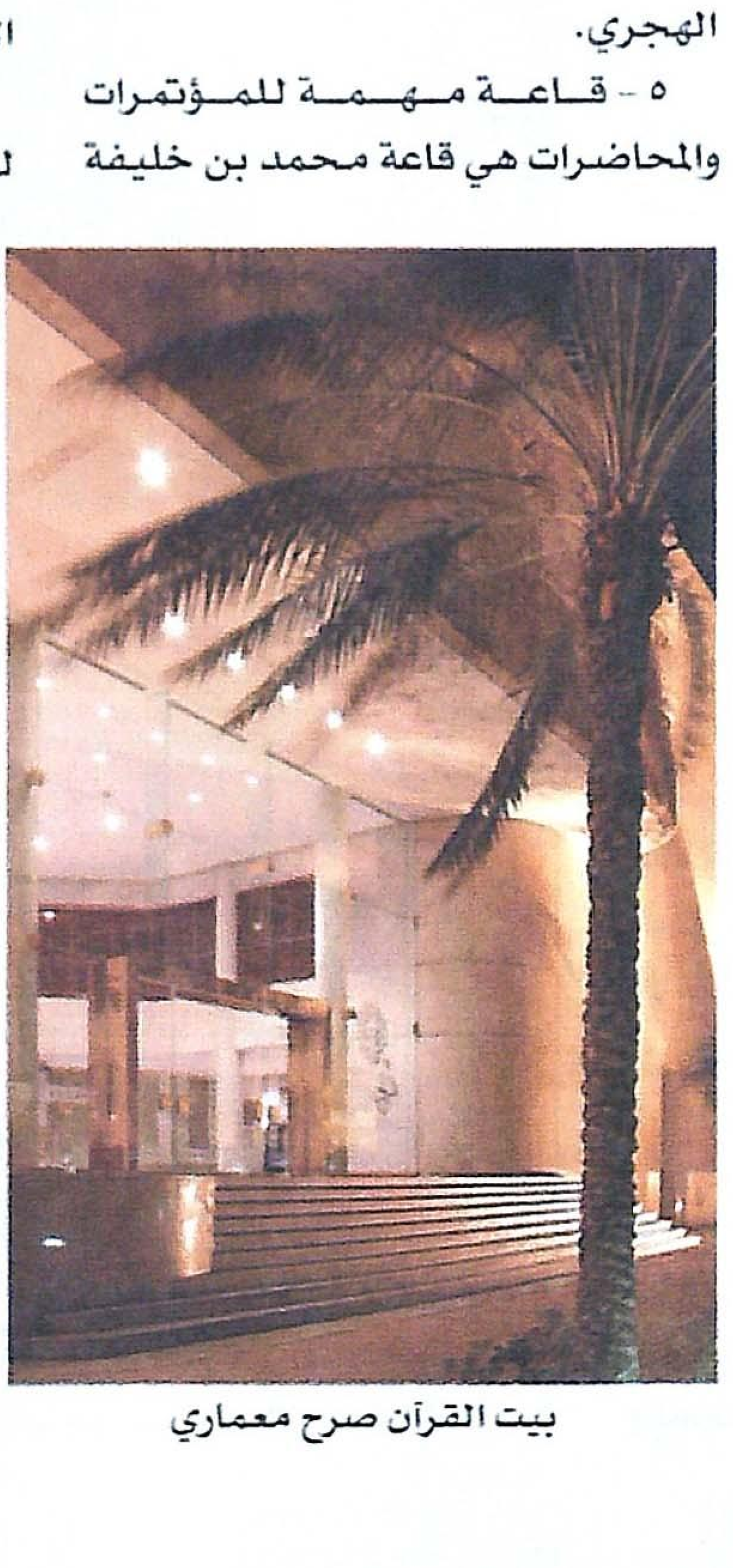
ومن نفائس مجموعات بيت القرآن العديد من المخطوطات القرآنية الكريمة كتبت في بلدان العالم الإسلامي من الصين شرقا إلى الأندلس غربا ومن بلاد ما وراء النهرين شمالا إلى الصحراء الأفريقية والسودان جنوبا.

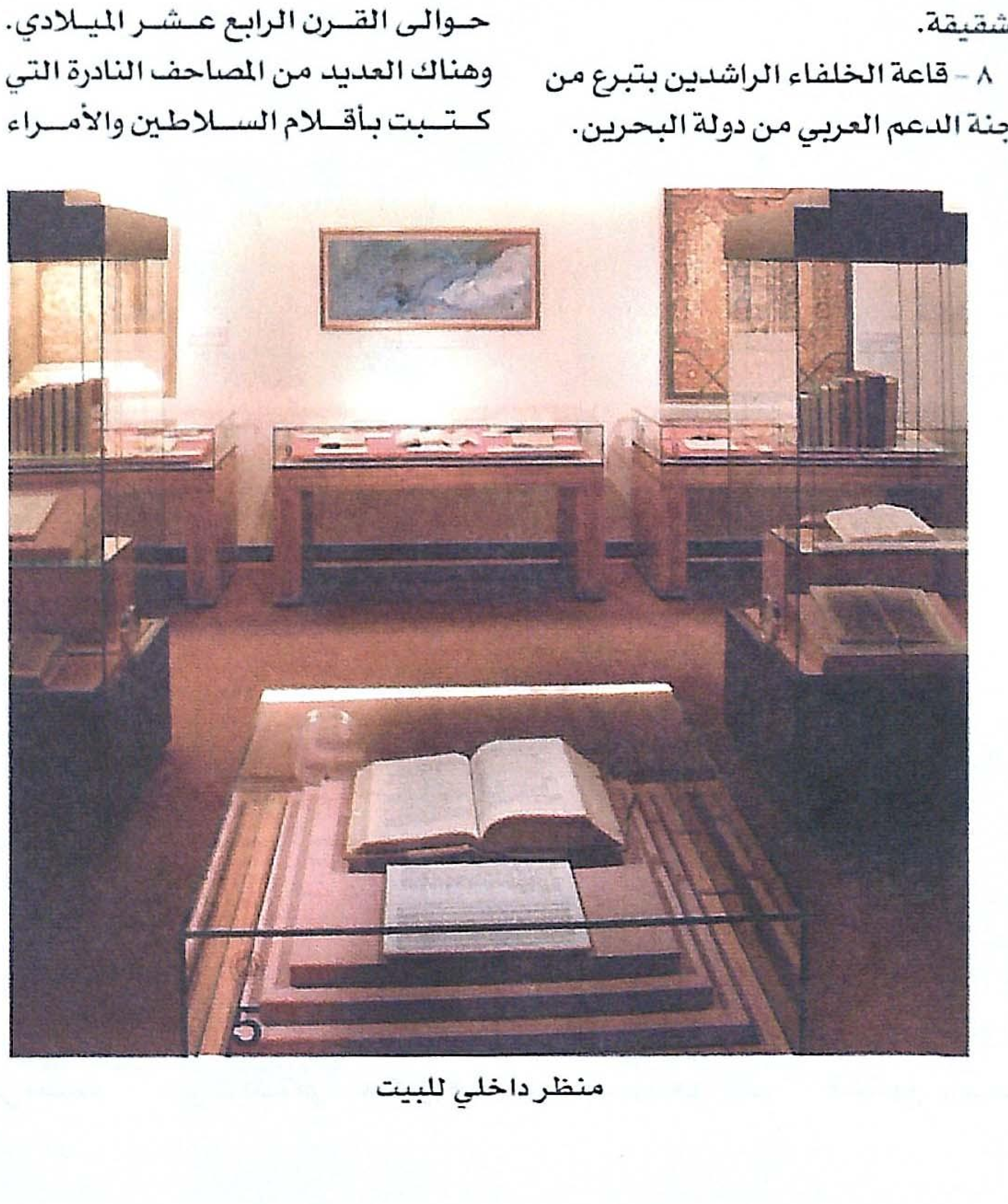
ومن بين المقتنيات النادرة ترجمة لمعاني القرآن الكريم أمر بطباعتها صاحب السمو الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة أمير البحرين الراحل وأرسله إلى الجامعة العربية ليوزع على المسلمين في أنحاء العالم، وكان ذلك مباشرة بعد توليه الحكم في الستينيات (ديسمبر ١٩٦١)، كما تحتوي قاعة الدعم العربي على مطبوع نادر جدا هو أول طباعة للمصحف الكريم باللغة العربية الذي طبع في ألمانيا في العام ١٦٩٤ ميلادية، كما أن قاعة عبدالله محمد كامل تحتوي أول ترجمة لمعاني القرآن الكريم باللغة اللاتينية طبعت في الاتحاد السويسري وأمر بطباعتها منشئ المذهب المسيحي البروتستاني مارتن لوثر في حوالى القرن الرابع عشر الميلادي.

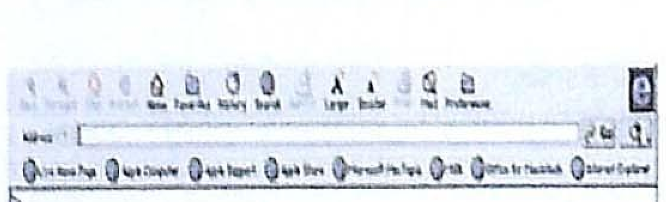
وهناك العديد من المصاحف النادرة التي كتبت بأقلام السلاطين والأمراء بالإضافة إلى مصاحف كتبت للأمراء والشخصيات المهمة من بينها مصحف كبير كتب في مصر وقدم هدية للملك الراحل عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود، كما يملك بيت القرآن برقع الكسوة المشرفة لباب الكعبة، وشريط مذهب من الواجهة الأمامية للكعبة المكرمة يرجع تاريخها إلى اكثر من ١٢٠ عاما مضت والتي كانت تحمل إلى مكة المكرمة على المحمل المصري المشهور.

ومن الأمور المهمة المرتبطة بكتابة المصاحف، فإن كاتب القرآن الكريم في كثير من الأحيان لا يذكر اسمه عند الانتهاء من كتابة المصحف الشريف وفي الغالب أغفل الخطاطون والناسخون ذكر أسمائهم أو تاريخ أو مكان الكتابة أو الإشارة إلى جهدهم الفني على المصاحف باعتبار أن كتابة آيات القرآن تشريف لناسخها، إضافة إلى اعتبار خط ونسخ القرآن نوعا من الجزء المحتسب عند الله تعالى وفي الحالات التي أشير فيها إلى اسم الخطاط أو الناسخ، فقد سجلت في آخر صفحة من المصحف المخطوط وكانت تسبقه صفة الفقير الحقير فلان بن فلان تعظيما لشأن القرآن من أن يقترن باسم ناسخ، وكان النساخون والوراقون يوجدون في العادة حول المساجد الكبرى في المدن الرئيسة، وكان السلاطين الأتراك يوظفون خطاطين في بلاطهم يعاملونهم معاملة العلماء وكبار الخطاطين المشهورين نسخوا القرآن الكريم في أروع وأجمل صورة ممكنة، والقرآن الكريم (يستفدى) بدفع مبلغ معلوم للخطاط الذي يحتفظ عنده بمخطوط جديد ليفك حبس المصحف من درج ناسخه وذلك للقراءة فيه أو وضعه في أحد المساجد ليكون صدقة جارية في ثواب من قدم القرآن للمسلمين في المساجد.

إن الدكتور عبداللطيف جاسم كانو شخصية متعددة المواهب والمسؤوليات وقد غطينا جانبا واحدا من حياته التي ارتبط ببيت القرآن ولنا عودة معه بمشيئة في لقاء آخر عبر مجلة الفنون للتحدث عن مقتنياته الإسلامية وتداولها ومشاركته الفعلية في المزادات العالمية والمحافظة على التراث الإسلامي عبر مجموعته الخاصة النادرة التي تعتبر واحدة من ثلاث مجاميع عالمية موجودة خارج المتاحف العالمية من بينها مجموعة الصباح ومجموعة طارق رجب الموجودتين في الكويت الشقيقة ◆


بيت القرآن صرح معماري


منظر داخلي للبيت



http://www.cgi-stocks.com/index.html

موقع خاص للمقتنين، يحتوي على التحف الأثرية القديمة والمخطوطات التي يتم تجديدها كل ثلاثة أسابيع، يضم الموقع ما يزيد عن الستين ألف قطعة معروضة للبيع وكل القطع مكفولة بشهادات للضمان. يزودك الموقع كذلك بأماكن البيع وبيان بنموذج الطلب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنشطة ثقافية متميزة ومتنوعة احتضنتها الكويت الشهر الماضي، ضمن برنامجها للاحتفال باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١. أربعة شهور كاملة مرت من عمر الاحتفالية بينما هي تحتضن المبدعين وتضم المثقفين وتتواصل مع المفكرين، تقدم طوال الاحتفالية برنامجا زاخرا بكل ألوان الطيف الثقافي والفني: معارض فنون تشكيلية، أسابيع ثقافية، محاضرات وندوات، مسرحيات، عروض أفلام، مهرجانا للطفل، ومعارض للكتب، وفرقا موسيقية وأخرى للفنون الشعبية. وها هي أنشطة شهر مارس تأتي بالقوة نفسها والحضور الذي جاءت بها أنشطة مهرجان القرين الثقافي السابع، واحتفالات فبراير: حيث أعياد الاستقلال والتحرير... وقد اشتمل شهر مارس على فعاليات متعددة الأنشطة والجنسيات تم اختيار بعضها.

مشهد من مسرحية «ماكبث» ضمن فعاليات الاسبوع السويسري

سها الخميس - الكويت

أنشطة متنوعة في احتفالات الكويت عاصمة للثقافة العربية

حضور فني وتميز ثقافي وتألق إبداعي

بحضور الشيخة الدكتورة رشا الحمود الصباح، والسفير البريطاني لدى الكويت السيد ريتشارد ميور، افتتح الأسبوع الثقافي البريطاني في بيت لوذان، واشتمل الأسبوع على العديد من الأنشطة والفعاليات، كان من أهمها معرض مصممة الحلي البريطانية سارة توملين، وهي من مواليد العام ١٩٧٢، درست فن تصميم الحلي وحصلت على درجة الماجستير في تخصصها. أقامت العديد من المعارض في أماكن مختلفة، وتعرض حليها في كثير من المحلات التجارية، تقوم المصممة سارة توملين بصناعة حليها إما من الذهب وإما من الفضة وإما من كليهما وإما بخليط من المعادن، وقد تكون مرصعة أحيانا بأحجار ثمينة.

كان أحد أهم أنشطة الأسبوع البريطاني أيضاً معرض المصورة الفوتوغرافية فرانسين لورينس، وهي من مواليد العام ١٩٥٣، حاصلة على شهادة الفن والتصميم من كلية تويكنهام للتكنولوجيا العام ١٩٧٣، وبعد أن صارلها تجارب متعددة في التصوير الفوتوغرافي، أصبحت مخرجة ومحررة للعديد من المجلات البريطانية، حازت على الكثير من الجوائز التقديرية، وفي العام ١٩٩٥ قررت ترك العمل المكتبي والتجول حول العالم لالتقاط الصور. تنقسم صورها إلى نوعين: بورتريهات ويكون أغلبها بالأبيض والأسود، ومناظر طبيعية تتضمن أيضا لقطات من حياة الناس وتكون في الغالب بالألوان.

كما افتتحت الأسابيع الثقافية البحرينية والسويسرية واليمنية والتي تضمنت العديد من الأنشطة والفعاليات. (الأسبوع اليمني) افتتحه الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الدكتور محمد الرميحي بحضور السفير اليمني لدى الكويت وعدد من الدبلوماسيين، اشتمل البرنامج معرضا تشكيليا لمجموعة من الفنانين التشكيليين اليمنيين وحفلا موسيقيا تخللته لوحات شعبية يمنية متعددة.

كما افتتح (أسبوع الفروانية الثقافي الأول)، تحت رعاية محافظ الفروانية الشيخ الدكتور إبراهيم الدعيج الصباح، وتضمن معرضا للكتاب والصور الفوتوغرافية، كما أقيمت محاضرتان الأولى بعنوان (الإنترنت وثقافة المجتمع) والثانية بعنوان (حول الحركة الثقافية والفكرية في نصف قرن)، إضافة إلى عدد من الأمسيات الشعرية، وعروض فنية لفرق شعبية، وأنشطة زهرات المدارس والأشبال، وفرقة القرب الموسيقية، وفرقة العرضة، وفرقة الفنون البحرية، وفرق الجاليات العربية.

لوحة للفنان أحمد معلا من معرضه الاخير في الكويت

هذا بالاضافة إلى (الملتقى السويسري - الكويتي) الذي أقيم تحت رعاية الشيخ ناصر محمد الأحمد الصباح، وزير شؤون الديوان الأميري، تحت عنوان (جليد على نار) ضم معرضا في مقر المركز العلمي لمجموعة منتقاة من الساعات السويسرية الأثرية النادرة استُعيرت من المتحف الدولي لصناعة الساعات في سويسرا، كما عرض على شاشة آي - ماكس فيلم عن سويسرا، هذا وقد قدمت الفرقة الموسيقية السويسرية معزوفات جميلة من الموسيقى الحديثة وذلك في عمل مشترك مع أعضاء الفرقة الوطنية الكويتية للموسيقى، كما أقيمت أمسية شعرية كويتية - سويسرية مشتركة، وعرض لإحدى روائع الأدب العالمي للكاتب الكبير وليام شكسبير في مسرحية (ماكبث) واختتمت الفعاليات بعرض مسرحي سويسري للأطفال باللغة العربية بعنوان (شورية).

ومن ضمن الافتتاحات أيضا كان افتتاح أنشطة مهرجان الطفل الثقافي السادس، الذي اشتمل أنشطة متعددة وشائقة للأطفال كان من بينها معرض للكتاب، وآخر لرسوم الأطفال، ويوم مفتوح، وأمسيات موسيقية للفرقة الفنلندية للفولكلور، وأوركسترا الأطفال الوترية الإماراتية ومسابقة العزف والغناء، وحلقة نقاشية عن (دور الشباب والناشئة في المجتمع)، بالإضافة إلى أنشطة أخرى متنوعة.

أفلام

من الأفلام الوثائقية التي عُرضت ضمن الاحتفالية، فيلم (المهلب)، والذي عرض في بيت لوذان وهو من إخراج وتصوير المخرج الكويتي حبيب حسين، كتب نص الفيلم الدكتور يعقوب يوسف الحجي، ووضع الموسيقى التصويرية سليمان الديكان، وقام بالتعليق عليه فيصل الدويسان، و(المهلب) سفينة من نوع البوم بنيت العام ١٩٣٧، وعندما توقفت رحلات الغوص والسفر، عرض هذا البوم في ساحة متحف الكويت الوطني، وأُحرق في أثناء انسحاب الجيش العراقي من الكويت، وبعد التحرير أمر صاحب السمو أمير البلاد الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح بإعادة بناء (المهلب) ليصبح رمزا للتراث الكويتي من جديد، تماما كما كان في السابق. وحينها قام المخرج الكويتي حبيب حسين بتسجيل هذا الحدث المهم، حيث تابع إعادة بنائه خطوة خطوة، واستغرق إنتاج الفيلم عاما ونصف العام وبلغت مدة الأشرطة المسجلة للفيلم ٣٠ ساعة، اختيرت ٣٧ دقيقة منها لعرضها.

أسبوع الفيلم البريطاني كان ضمن الأنشطة السينمائية والذي عرضت فيه ستة أفلام منتقاة من إنتاج السينما البريطانية وذلك بتعاون بين نادي الكويت للسينما والمجلس الوطني الثقافي البريطاني، أول هذه الأفلام هو فيلم (تعليم ريتا) حيث حصد هذا الفيلم جائزة الأكاديمية البريطانية كأفضل فيلم وأفضل ممثلة وأفضل ممثل للعام ١٩٨٣، وثانيها فيلم (المهمة) والذي حصل على جائزة الأوسكار لأفضل تصوير، كما حصل على السعفة الذهبية من مهرجان كان العام ١٩٨٦ كأفضل فيلم، وثالثها فيلم (روبن هود)، ورابعها فيلم (الأب الطيب)، وخامسها فيلم (آمال كبار)، وسادسها فيلم (فندق البحيرة).

وبالإضافة إلى إقامة مهرجان السينما العربية والذي تمت فيه دعوة رؤساء المهرجانات السينمائية العربية والعديد من الفنانين من مختلف الدول العربية وذلك لحضور المهرجان والمشاركة في الاحتفالية الثقافية.

حفلات موسيقية وشعبية

قدمت السفارة الفرنسية بالكويت بالتعاون مع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وبحضور السفير الفرنسي السيد باتريس باولي،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

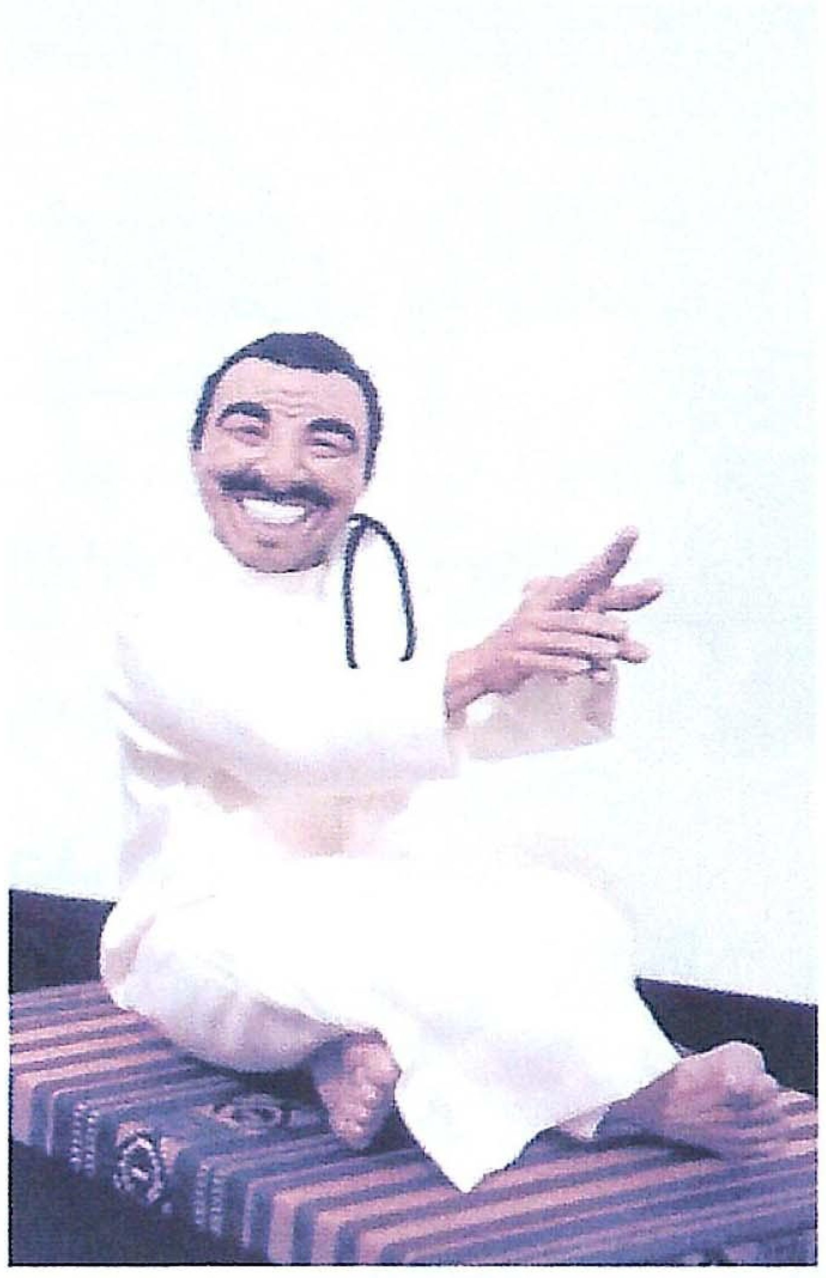
حفلا موسيقيا لفرقة السباعي (منيتاكا) والتي تتكون من سبعة موسيقيين. كانت هذه الفرقة تعزف مقطوعات الجاز الكلاسيكي ثم اتجهت بعد ذلك إلى عزف مؤلفات أخرى من نوع الجاز اللاتيني وموسيقى الصلصا. كما تقوم بإعداد وتوزيع المؤلفات الشهيرة لكبار الفنانين.

وفي الإطار الاحتفالي نفسه ، قدمت فرقة الباليه الوطني الجزائري فن الباليه والتراث الجزائري القديم، حيث برعت الفرقة في توظيف هذا الفن لخدمة التراث الجزائري من خلال عرض مجموعة من الرقصات من مختلف مناطق الجزائر مصحوبة بالأغاني التراثية وأزياء كل منطقة من مناطق البلاد، الأمر الذي جعل الجمهور الجزائري يتفاعل معها بالغناء والزغاريد. أُسست فرقة الباليه الوطني الجزائري في بداية الستينيات وهي تعنى بتقديم كل أنواع الرقص الشعبي الوطني، إضافة إلى رقصات من التراث العالمي. شاركت الفرقة في أكثر من ١٩٤٠عرضا في أكثر من ٥٠ دولة من مختلف قارات العالم، إضافة إلى مشاركتها في العديد من المهرجانات الدولية والوطنية التي حصدت من خلالها الجوائز والميداليات.

كما نظم المعهد العالي للموسيقى ريسايتل قسم الآلات والبيانو. أُسس معهد الدراسات الموسيقية في العام ١٩٧٢، وأنشئ المعهد العالي للفنون الموسيقية العام ١٩٧٦، وذلك لاستكمال الدراسة الأكاديمية. أنشأ المعهد فرقة موسيقية من الطلبة، وكذلك فرقة للمسرح الغنائي، ولمواكبة التطور التكنولوجي أنشأ مختبرا لتعليم الموسيقى بالكمبيوتر. ومن أنشطة المعهد المساهمة في المناسبات الوطنية، وإقامة عروض موسيقية من قبل عازفين عالميين، ومشاركته في فعاليات الأسابيع الثقافية خارج دولة الكويت بالتعاون مع وزارة الإعلام، والمساهمة في المؤتمرات والمنتديات وإقامة الندوات في الخارج، ومنها أيضا إقامة ريسايتل لطلبة المعهد على مختلف الآلات الموسيقية ومن جميع المراحل الدراسية بالمعهد كل عام وذلك لتشجيعهم على العزف أمام الجمهور.

معارض تشكيلية

بحضور السفير السوري لدى الكويت السيد أحمد عيسى وحشد من الفنانين التشكيليين الكويتيين وضيوف الاحتفالية، افتتح الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الدكتور محمد الرميحي معرض الفنان التشكيلي السوري الدكتور أحمد معلا، اشتمل المعرض على العديد من اللوحات التي تعبر عن مرحلة جديدة يخوضها الفنان بتقنية تقربه من تقنيات المسرح والسينما، وهي تقنية التوليف أو (المونتاج). للفنان أحمد معلا تجارب مميزة في عالم تصميم السينوغرافيا الخاصة بأعمال درامية سينمائية ومسرحية وتلفزيونية، حيث قام بتصميم العديد من أعمال المسرح القومي في سوريا ابتداء من العام ١٩٩٠ وحتى العام ١٩٩٤، كما صمم مناظر وديكورات لمجموعة من الأعمال التلفزيونية والسينمائية آخرها مسلسل (الزير السالم) و(صندوق الدنيا). أقام الفنان أحمد معلا الكثير من المعارض الشخصية كما شارك في معارض أخرى مشتركة، وحصل على عدة جوائز أهمها الجائزة الأولى في مسابقة مدينة كيل بألمانيا العام ١٩٨٨، وجائزة أفضل ملصق خارجي في ميونخ العام ١٩٨٨ أيضا، والجائزة الكبرى في بينالي اللاذقية في سوريه العام ١٩٩٩.



من أعمال علياء العيسى

معرض كتاب الطفل ضمن فعاليات مهرجان الطفل السادس

ومن المعارض المهمة أيضا والتي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في إطار الاحتفالية نفسها معرض الدمى للفنانة الشابة الكويتية المبدعة علياء العيسى. وهي من مواليد العام ١٩٧٣، درست الرسم والنحت في الولايات المتحدة الأمريكية وشاركت في معرضين هناك حصلت على أفضل جائزة عنهما. يعتبر المعرض الذي أقيم في الكويت هو الأول لها على أرض وطنها، تميزت الدمى المعروضة بدقة صنعها وإتقان تفاصيلها، حيث إنها برعت في حساب النسب والمنظور في صناعة دماها وأزيائها، ومن الدمى المعروضة (رقصة السامري) و(ماكو مثل العيوش) و(الطقاقات) و(نفس الأخبار) و(عازف العود) و(قارئة الفنجان) بالإضافة إلى أسماء أخرى حية مستوحاة ومستمدة من واقع الحياة الاجتماعية الكويتية.

ومن بين المعارض التي أقيمت خلال الاحتفالية أيضا، معرض للفنان التشكيلي الكويتي بدر القطامي، والذي يعتبر أحد رواد الفنانين التشكيليين في الكويت، لقب بفنان الديرة، درس الفن بالقاهرة العام ١٩٦٢، ثم تابع دراسته بعد ذلك في إنجلترا العام ١٩٦٦ وحتى العام ١٩٧٢، أقام أثناء دراسته وبعدها العديد من المعارض الفنية في مختلف دول العالم والتي عبر فيها عن البيئة الكويتية. يعد الفنان بدر القطامي من فناني المدرسة الواقعية، وهو محب للتراث الكويتي كثيرا والذي يجسده في لوحاته ورسوماته ، وللفنان رموز للتراث يستخدمها بكثرة كدلة القهوة، والسدو، والبرمة وغيرها من الرموز. عمل الفنان بدر القطامي مع البعثة الدانماركية لكشف الآثار في جزيرة فيلكا، وخلال هذه البعثة أنجز أعماله ذات الصلة بتلك الجزيرة. له ثلاثة إصدارات عن الفن التشكيلي يحتوي الإصدار الأول على رسومات بالقلم الرصاص، والثاني رسومات بالألوان المائية والزيتية، والثالث كان إصدارا خاصا عن العدوان العراقي الغاشم على دولة الكويت وحرب الخليج تحت عنوان (٢٠٩ أيام تحت الاحتلال). يعد الفنان بدر القطامي أحد مؤسسي المرسم الحر، كما اختير للمشاركة في إنشاء قسم للفنون التشكيلية ضمن إدارة الرعاية الاجتماعية بجامعة الكويت تقديرا لدوره الرائد في الحركة الفنية التشكيلية في الكويت.

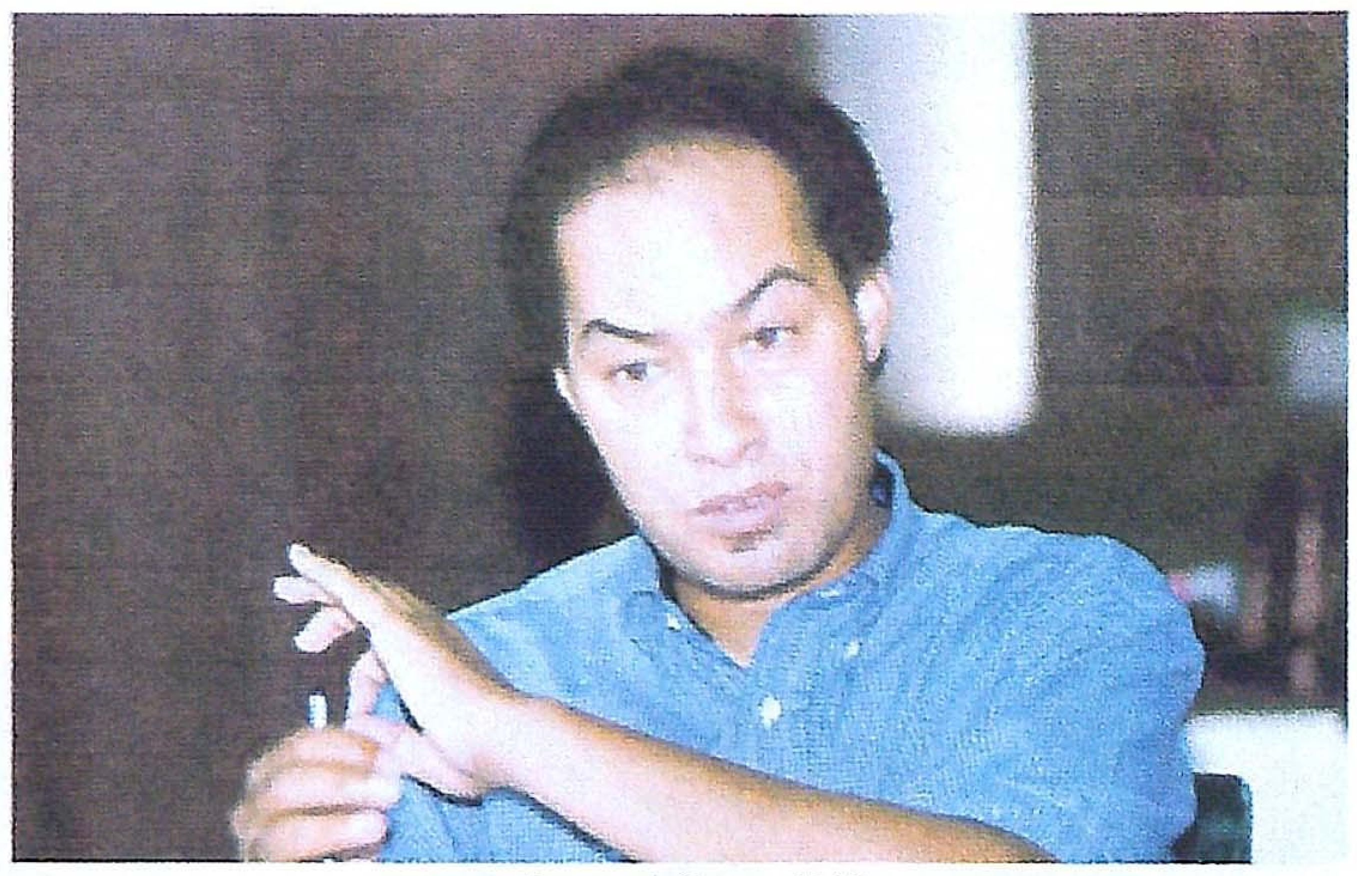
كما أقيم في قاعة الفنون أيضا، معرض للفنان الكويتي جعفر دشتي وهو فنان يعرف باسم الفنان الشفاف، وذلك لشفافية أسلوبه وقوة مضمون لوحاته من الناحية الفكرية والتعبيرية. درس الفنان جعفر دشتي الفن في معهد المعلمين العام ١٩٦٧، وحصل على بكالوريوس فنون وتربية من جامعة حلوان بالقاهرة بدرجة امتياز العام ١٩٧٦، أصبح مشرفا للفنون التشكيلية في جامعة الكويت العام ١٩٧١ وأستاذا لمادتي فن تشكيل الخشب والتصوير في كلية التربية الأساسية، وهو عضو في الاتحاد الدولي للفنانين التشكيليين العالميين - باريس، كُلف بتنفيذ جداريات لقصر السيف في الجناح الأميري العام ١٩٩٨، ولوحات لديوانية آل الصباح في بيان في العام نفسه، كما شارك في مسابقة تصميم نصب الشهيد - جمعية المهندسين الكويتية. أعماله مرتبطة ارتباطا وثيقا بالموسيقى حيث يقوم بترجمة الموسيقى إلى لغة لونية شفافة، كما يعد أول فنان على مستوى الخليج العربي يقوم بتصميم وتنفيذ التحف الكويتية القديمة على جميع أنواعها وأشكالها، وذلك للحفاظ على التراث القديم. أقام ٢٠ معرضا في مختلف أنحاء العالم وحصل على ٥ ميداليات ذهبية وجائزتين إحداهما جائزة المحكمين الدوليين في معرض جوورولادورو الدولي فينيسيا - إيطاليا، قام بعمل ٣ جداريات لثلاث مدارس في العام ١٩٩١.

كما افتتح معرض الفنان الكويتي- أيضا- أيوب حسين، وهو من مواليد ١٩٣٢، أنتج أكثر من ٦٠٠ لوحة وجميع لوحاته تمثل البيئة الكويتية القديمة، أقام خمسة معارض خاصة منفردة واثنين آخرين بمشاركة زميله المرحوم الفنان أمير عبدالرضا، هذا بالإضافة إلى معارض الربيع التسعة التي أقامتها وزارة التربية. والمشاركة في معارض الجمعية الكويتية ، للفنون التشكيلية داخل وخارج الكويت ومعارض جمعية المعلمين، وجمعية الخريجين، والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ومتحف الكويت الوطني. حصل على تكريم من سمو ولي العهد الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح، وشهادات تقديرية كثيرة وجائزة تقدير وتكريم من اللجنة المنظمة للمعرض الدوري الثالث لفناني دول مجلس التعاون الخليجي الذي أقيم في الشارقة العام ١٩٩٤، كما نال جائزة الدولة التشجيعية عن أعماله التصويرية العام ١٩٧٧. كما تطبع أعماله على الرزنامات وأوراق العملة النقدية الكويتية ◆

فرقة (منيتاكا) الفرنسية السباعيه

http://www.kuwaitculture.org

موقع يتحدث عن مشروع العواصم الثقافية، ودور الكويت الثقافي، ودليل المواقع الثقافية بالاضافة إلى أخبار الكويت وأنشطتها في العاصمة الثقافية، وجديد إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب كلها.



الفنان عبدالواحد عوزري

عبدالواحد عوزري أحد الأسماء التي تنسج خصوصيات المشهد المسرحي في المغرب. تميز حضوره من خلال إنجازات فرقة «مسرح اليوم» وعبر بحثه الجامعي «المسرح في المغرب.. البنيات والامتدادات». مسرحه - مسرح اليوم - امتداد أو خطوة على درب السابقين مثل «فرقة المعمورة» في الستينيات و«مسرح الناس» في السبعينيات، وإن كان بملامحه الخاصة المؤطرة بمتغيرات شملت المجتمع والمسرح على حد سواء.

في هذا الحوار يتحدث عوزري عن مسرحه، وعن المسرح المغربي عامة، طارحا وجهة نظره الخاصة في العديد من القضايا، التي ربما ستثير بدورها بعض المداخلات.

حسن الوزاني - المغرب

عبدالواحد عوزري:

المسرح المغربي يفتقد وسائل الاستمرار والتطور!

ساهم المسرح العربي في رسم البدايات الأولى للمسرح المغربي. وفي هذا الإطار، تعتبر زيارات فرق جورج أبيض ومحمد عز الدين المصري (١٩٢٣) والشاذلي بن فريحة (١٩٢٣) وفاطمة رشدي (١٩٣٢) فرصة للاطلاع على شكل جديد من المسرح.

الآن، وبعد التراكم والتحولات التي عرفها المسرح المغربي خلال مجموعة من العقود الفاصلة بين اللحظتين، كيف تتصور التواصل بين المسرح المغربي والمسرح العربي؟

- بالفعل، يرجع جل الباحثين والمؤرخين بداية المسرح المغربي إلى زيارات هذه الفرق المسرحية العربية، حيث يعتبرون ذلك بداية تعرف المغاربة على فن المسرح كما هو ممارس في أوروبا أو على الأقل كما فهمته تلك الفرق العربية. ونحن، بناء على ما توصلنا إليه من تحليل، نستطيع أن نجزم بأن تلك اللحظة كانت بالفعل بداية المسرح المغربي وأنها كانت بداية الخطيئة، لأن المغاربة أخذوا يقلدون - انطلاقا من النماذج التي شاهدوها - نوعا من المسرح يعتبر تقليدا وكلاسيكيا جدا بالنسبة لسياقه. وسيتطور المسرح المغربي فيما بعد ليحتك بتجارب أخرى وخاصة بالتجارب الغربية. وتم ذلك من خلال وسيلتين: الدورات التدريبية التي كانت تنظمها الإدارة الفرنسية المهتمة بقطاع الشبيبة والرياضة في السنوات الأخيرة من الاستعمار، ثم انفتاح جل الشباب المغربي الذي كان يشتغل في السبعينيات وحتى الثمانينيات في إطار مسرح الهواة على التجارب الغربية الرائدة. وسنجد أن المسرح المغربي سيتطور في إطار هذه الاتجاهات الثلاثة: اتجاه مسرحي تقليدي يمكن أن ننعته بالمسرح الفطري، والذي هو استمرار لتقليد الفرق المسرحية العربية، اتجاه مأخوذ من المسرح الغربي ولا يتعلق الأمر هنا بالضرورة بالمسرح الغربي الطليعي، ثم اتجاه مسرحي طليعي والذي حاول أن يستفيد من التيارات المسرحية الرائدة (بريشت خصوصا).

هكذا، تطور المسرح المغربي في كل هذه الاتجاهات، ومن خلال هذا التطور كان هناك تقاطع وتلاق مع المسرح العربي. فالمسرح العربي كما يمارسه الإخوة التونسيون نجده قريبا من الاجتهادات هنا بالمغرب. بخلاف ذلك، نعتبر أن المسرح المصري بعيد عن مسرحنا بحيث إنه ظل مسرح الجماهير الواسعة ومسرحا يعطي هامشا محدودا للمسرح الطلائعي.

أما المشكلة الحقيقية التي يعاني منها المسرح المغربي والتي حالت دون التطور الحقيقي لكل اتجاهاته فهي تكمن في كون هذا المسرح - بخلاف التجارب المصرية والعراقية والسورية وحتى التونسية - لا يتوفر على هياكل قارة. إنه مسرح الصدفة ومسرح الممارسة من حين لآخر. إنه يفتقد وسائل الاستمرار والتطور ووسائل الإبداع والترويج المستمر والمنسق، بل أكثر من ذلك، يبدو أن الدولة انسحبت من دعم هذا المسرح، بحيث إذا رجعنا مثلا إلى الخمسينيات أو الستينيات، فسنجدها كانت تدعم المسرح ليس فقط من الناحية المادية بل أيضا على مستوى إيجاد هياكل للمسرح أكثر تنظيما مما هي عليه اليوم!. ولهذا، يبدو طبيعيا أن نجد النشاط المسرحي أكثر تطورا في الدول العربية بالمقارنة مع وضعه في المغرب. وحينما نتحدث عن تطور النشاط المسرحي فهو الذي يغني طروحاتنا وطريقتنا في ممارسة المسرح ورؤيتنا له.

■ تتسم التجربة المسرحية بالمغرب بمفارقة تكمن في التباين بين الممارسة المسرحية والتنظير لها ونقدها. في نظرك، ما عوامل هذا التباين والانحسار؟ هل يعود ذلك إلى طبيعة الممارسة المسرحية بالمغرب أم إلى خصوصيات الخطاب الموازي لها والمتجلي على مستوى التنظير والنقد والدراسة؟

- فيما يتعلق بالتنظير، أعتقد أنه لا يمكن في المسرح أن ننظر خارج العملية المسرحية ذاتها. فالعملية المسرحية عملية معقدة ولا يمكن أن ينظر لها أو أن يتحدث عنها إلا الممارسون لها، وأقصد بالضبط المتمكنين من الأدوات المسرحية. إن الأمر يتعلق بفن معقد، تتداخل في رسم خصوصياته العديد من الفنون التي تفترض دراية كافية بها. ولهذا، فالذين يريدون أن يلجوا هذه الممارسة من خلال التنظير لها يخطئون كثيرا، ولا تجد كتاباتهم صدى حقيقيا. بالطبع، هذا لا ينفي أنه من المهم للمسرح المغربي أن يصل إلى درجة طرح الأسئلة. وفي هذا السياق أعتبر الاجتهادات التي قام بها المسرحي المغربي عبدالكريم برشيد مهمة باعتبار أنها طرحت الأسئلة وباعتبار أنه لأول مرة في تاريخ المسرح المغربي يتساءل مبدع مسرحي بالمغرب: «لماذا نمارس المسرح؟»، بينما كان المسرحيون فيما مضى يتساءلون هل كانت ممارستهم تضحك أم لا. إن أهمية كتابات عبدالكريم برشيد تكمن في كونها جعلت المسرح المغربي يمر من مرحلة التمثيل إلى مرحلة المسرح. ونحن لا نتحدث عن عبدالكريم برشيد كفرد، بل كواحد من جيل يضم محمد تيمود وحسن المنيعي ومحمد الكغاط ومحمد مسكين وآخرين. لقد نبهت اجتهادات هؤلاء إلى أنه لا يمكن أن نلج ميدان المسرح من دون طرح بعض الأسئلة.

> "المسرح المغربي هو مسرح الصدفة... مسرح الممارسة من حين لآخر. إنه يفتقد وسائل الاستمرار والتطور ووسائل الإبداع والترويج المستمر والمنسق"

وفيما يتعلق بالدراسات، أعتقد أن هناك دراسات جادة وأخرى بسيطة جدا. والمهم، أن المسرح أصبح في إطار الجامعة مجالا ينتبه إليه الأساتذة. وأربط سؤال الدراسة بسؤال النقد، فمشكلة الدراسة كمشكلة النقد، انحساره مرتبط أساسا بانحسار الممارسة. على الباحث أو الناقد - لكي يتمكن من تطوير أدواته - أن يكون أمام فرق مسرحية متعددة، وأعتقد أنه لا يمكن لناقد أن ينتج في بلد تعرض فيه مسرحية أو مسرحيتان أو ثلاث.

فالنقد، مثل كل المجالات، ينبغي ممارسته للتمرس عليه. إن الانتقاد الذي نوجهه عادة للنقاد باعتبار أنه ليس هناك نقد مسرحي في المغرب يمكن أن يوجهوه لنا باعتبار أنه ليس هناك ممارسة مسرحية مغربية تمكن النقد من أن يتطور. ما عدا هذا، نستطيع أن نلاحظ أن الصحف المغربية لها عطف خاص على المسرح المغربي، حيث نسجل وجود كثير من المتابعات والكثير من الاهتمام بالنشاط المسرحي المغربي، ولكن لا يصل هذا الاهتمام إلى مستوى النقد بالمعنى الصحيح للكلمة. هذا مع العلم أن تطور النقد المسرحي يتطلب وجود مجالات مختصة. لهذا أعتقد أن مكونات المشهد المسرحي مرتبطة فيما بينها. لكي يكون هناك نقد ينبغي أن تكون هناك مسرحية، ولكي تتطور الممارسة المسرحية ينبغي أن تكون متابعة بنقد عميق وجدي.

■ يميز النقد المغربي بين مجموعة من اللحظات التي تحكم سير تطور المسرح المغربي، ويتم ربط هذه اللحظات بفرق مسرحية معينة. وفي هذا الإطار تعتبر «فرقة المعمورة» علامة على بلوغ المسرح المغربي سن الرشد خلال الستينيات، و«مسرح الناس» علامة على بداية اكتساح المسرح المغربي للمسرح العربي خلال السبعينيات. بعد تجربة استمرت أكثر من عقد، ماذا تشكل تجربة مسرح اليوم - التي تعتبر أحد مؤسسيها - داخل سيرورة هذا التطور؟

- بصراحة، أعتقد أن الدارسين هم الذين بإمكانهم الإجابة عن هذا السؤال. أنا مازلت داخل التجربة ويصعب الخروج منها لإعطاء حكم بشأنها. ولكن على العموم، أستطيع أن أقول إن هذه التجربة هي استمرار لكل التجارب الرائدة في المسرح المغربي، وقد تأسست على أربعة مرتكزات. يتجلى المرتكز الأساس في اعتبار الفن المسرحي موقفا داخل المجتمع، لأنه لا يمكن للممارسة المسرحية أن تكون ممارسة مجانية. إنها ممارسة تجعل الفنان يتموقع داخل المجتمع وداخل الصراعات التي تحكمه. ويكمن المرتكز الثاني في اعتبار الفن المسرحي خاضعا لقواعد ولمجموعة من المستلزمات الأساسية. ويهم المرتكز الثالث الاعتقاد بأننا نمارس مسرحا حرا أو مستقلا عن الدولة في إطار تجربة تشتغل بإمكاناتها الخاصة. ويكمن المرتكز الرابع في كون الفرقة أرادت لنفسها أن تكون ورشة لاشتغال العديد من المبدعين المغاربة، سواء تعلق الأمر بالكتّاب أو السينوغرافيين أو الممثلين، كما تلتقي فيها أحيانا العديد من الأجيال.

لقد حاولنا ألا تكون هذه الفرقة منغلقة على نفسها أو فرقة مؤسسة تشتغل بأعضاء قارين، بل أردنا لها أن تكون فرقة مفتوحة على كل الأصوات المتميزة في المسرح المغربي وفرقة مفتوحة على المستقبل، تتحاور مع الأجيال السابقة ومع الأجيال الشابة. حاولنا كذلك، أن نستفيد كثيرا من التجارب السابقة الرائدة، والمرتبطة منها على الخصوص بفرق مسرح الهواة، حيث استفدنا من الجدية التي طبعتها ومن الالتزام الذي اتسمت به من دون أن يعني ذلك أننا فرقة لمسرح الهواة، بل نعتبر أنفسنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثريا جبران ومنى فتو في مسرحية (البتول)

فرقة محترفة بكل ما تدل عليه الكلمة من معنى.

■ تعاملت في تجاربك بمسرح اليوم مع مجموعة من الأسماء الأدبية المغربية. وأثيرت في أكثر من مناسبة مسألة التباين بين النصوص الأصلية وصيغتها المقترحة في أعمالك. كيف تنظر إلى مسألة «إعادة كتابة» النصوص أو تغيير ملامحها؟ ثم ما الحدود الفاصلة بين النص المكتوب والنص المعروض على الخشبة في نظرك؟

– في الحقيقة أنا لا أعيد كتابة أي نص قدم لي، وهناك خبر شائع يزعم أن «مسرح اليوم» يعيد كتابة النصوص. يحدث أحيانا أن نتحاور مع المؤلف ونطلب منه التقليص من مشهد أو إعادة صياغته، وكل المخرجين يقومون بهذا العمل. فوق ذلك نجد أن أهم النصوص التي قدمها مسرح اليوم كتبت أصلا لـ «مسرح اليوم» وهو الأمر الذي ينطبق مثلا على المسرحية الأخيرة (الجنرال لمحمد بهجاجي)، وفي هذه الحالة، يبدو طبيعيا أن يكون المؤلف قد تحاور مع المخرج، ولكن النص الذي نقدمه هو ذاته الذي يقترحه علينا مؤلفه، لا نعيد كتابته ولا صياغته المسرحية التي قدمناها، مثلا، سابقا للكاتب الجزائري محمد بنكطاف (إمتي نبداو) هي ذاتها التي كتبها محمد بنكطاف، غيرنا فقط بعض الكلمات التي كانت مكتوبة باللهجة الجزائرية والتي قد لا تفهم من طرف الجمهور المغربي. إذن، إن الأمر يتعلق بإشاعة، والحقيقة أنها تكشف عن أمر محدد هو أن هناك من لا ينتبه لجوهر الأشياء، وجوهر الأشياء هو أن الممثلين في «مسرح اليوم» يتدربون بشكل مضن بحيث يحافظون على تلقائيتهم وهي تلقائية قد يعتبرها البعض نوعا من الارتجال.

■ يتميز ريبرتوار مسرح اليوم باختلاف وتنوع مكونات عروضه (الرهان على السينوغرافيا في «أيام العز»، الإنار والجسد في «الشمس تحتضر»، الغناء في «إمتي نبداو»...). هل يندرج هذا التنوع في إطار رؤيا تجريبية، أم يخضع لخصوصيات النصوص أم لطبيعة الاختيارات الجمالية؟

– كل هذه الاعتبارات واردة. خصوصية النص تفرض تعاملا معينا. هناك أيضا اختيارات جمالية قد لا تظهر في عرض واحد بل في مجمل العروض. وهناك كذلك إرادة في التنويع وفي تعميق الخصوصيات الاستيتيقية التي نحاول الاشتغال عليها. وتبنى هذه الخصوصيات على مجموعة من المحددات، يكمن الأول في اختيار النصوص. وأعتقد أن هذا الاختيار هو أصل اختيار كل المرتكزات الأخرى. فالنص هو الذي يفرض نوع وطبيعة الممثلين ويحدد أحيانا كل المكونات الجمالية. وأستطيع أن أؤكد أن القاعدة في «مسرح اليوم» هي اختيار النصوص، ويتم ذلك بصرامة وأحيانا يدفع المؤلفين إلى الكتابة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، نعتبر أنه لا يمكن أن نقول إننا نمارس المسرح المغربي إلا إذا مارسناه من خلال نصوص كتّاب مغاربة. هذا اختيار أساسي لدى «مسرح اليوم»،نحيد عنه من حين لآخر لضرورة الانفتاح على كاتب عربي كصنع الله ابراهيم أو كاتب مغاربي كمحمد بنكطاف ولو أن هذه الضرورة تندرج في السياق نفسه. ولكن مع ذلك، نعتقد أنه لكي يكون هناك مسرح مغربي، من المفروض ألا يكتب نصوصه إلا كتّاب مغاربة. ولذلك، لدينا إرادة للحوار مع الكتّاب المغاربة ولإخراج نصوصهم إلى المسرح كما فعلنا مع أعمال عبداللطيف اللعبي، وأحمد لمسيح، ومحمد الدرهم، ومحمد بهجاجي وغيرهم، هذا فيما يتعلق بالجانب الأول. الجانب الآخر والأساسي في المحددات الاستيتيقية في عملنا يكمن في كوننا نحترس على السينوغرافيا كنوع من التعريف بكل ما هو أشكال وألوان وفضاءات داخل المسرحية، ونعتمد كذلك على الممثل، ونعتبره العنصر الأكثر حيوية والأكثر دلالة. ولذلك، فهذه التجربة تعتمد على ممثلين ذوي مستوى عال، وإذا لم يكونوا كذلك فهم يخضعون لتدريبات قاسية وشاقة كي يظلوا هذه العلامة المتميزة التي يمكن أن تختزل كل العلامات الأخرى التي تحفل بها المسرحية.

■ تشتغل بالإخراج ومارست التدريب، وساهمت في مجال الكتابة المسرحية، وأشرفت على مهرجان دولي، كما مارست البحث العلمي. أين يجد عبدالواحد عوزي نفسه أكثر عطاء؟

– بصراحة لم أجد نفسي بعد! بالنسبة لي، أفضل ما يمكن أن أحلم به هو أن تتوفر الفرقة على قاعة صغيرة تمكننا من تطوير عملنا ومن اللقاء أكثر بالجمهور ومن تكثيف إبداعنا والتفرغ للعمل المسرحي. فنحن لا نوظف حاليا إلا أقل من عشرة في المئة من وقتنا للإبداع المسرحي، حيث نقدم في السنة ثلاثين عرض، بينما بإمكاننا أن نقدم ثلاثين عرضا خلال شهر واحد. أنا مازلت أرى نفسي شابا، وأرى أنه بإمكاني أن أقدم مسرحيتين أو ثلاثا في السنة لو كنا نتوفر على قاعة ◆

كيف نشخّص أزمة المسرح العربي راهنا؟ فالتشخيص الصحيح والموضوعي الذي يصيب مكمن الداء سوف يؤدي بالتالي إلى وصف العلاج الناجع له. فالكل تقريبا يجمع على وجود أزمة في المسرح بشكل عام وفي المسرح في الوطن العربي بشكل خاص، لكننا لن ندّعي هنا هذه الأعجوبة في التشخيص.

إن المحاولات التي سبقت في وصف أسباب الأزمة جاءت متناقضة لدرجة أن حجة تدحض أخرى أو تلغيها. فمن الباحثين من ساق الحجج باتجاه الجمهور المسرحي، ومن المحللين من جعل الأسباب في الإنتاج المسرحي والفني، ومن النقّاد من أعاد الأزمة إلى الكتابة المسرحية وإلى أزمة الإبداع بشكل عام.

الكويت – د. مشهور مصطفى

المسرح في الوطن العربي

من فلسفة التسلية إلى فهم أزمته الراهنة

ولا ينسى بعض المهتّمين في هذا المجال الإضافة إلى ذلك عدم اهتمام الدول والسلطات بالثقافة وبالفنون في معظم الدول العربية. وهذا ما يطرح هنا إشكالية المسرح بالنسبة لموقعه في وسط الثقافة في الدولة وفي العالم، وحيث إن الثقافة لا تتجزأ وهي بالتالي غير منفصلة عن مكوناتها في المجتمع وفي الحياة عموما. وبتعبير أوضح فإن سلطات الدول التي تعتبر المسرح خطيرا لأنه محرّض بامتياز، وفنا خطيرا لأنه مركّب وحيّ، إما أن تضيّق عليه الخناق وإما أن تتركه هامشا ضروريا للتنفيس الاجتماعي والسياسي بعد وضع سقف معين له: أي الرقابة اللامباشرة والمباشرة.

ومع أهمية هذه النقطة التي نعتبرها مساهمة في أزمة المسرح العربي، فإنّ إشباعها بالتحليل والنقد يلزمها الكثير من الدراسات لكننا نبقي الفتيل مشتعلا في حال قلنا: إن وزارات الثقافة التي أنشئت من أجل رعاية الثقافات والفنون، هي في المقابل تحمل عصا التدجين لها، وتضع السقف الملائم بحسب السياسة المتبعة هذا إذا لم تدخلها في الحسابات السياسية بشكل مباشر وسافر.

ولأننا سوف نعالج مسألة التسلية في المسرح وجمهور المسرح حيث نعتبرهما سببا مهما في أزمة المسرح الحالية، فإن الأهمية التي ترتديها هذه المعالجة تأتي من كون هذه المسألة مهملة ولا نعيرها اهتماما.

إذا أردنا وضع الجمهور المسرحي تحت المجهر فسنرى الآراء لدى بعض المحللين تُجمع على أنه جمهور محيّر، ليس لأنه يشبه أي جمهور مسرحي في العالم من حيث تعدد الأذواق، بل من حيث تفرده بالمزاجية غير المبنيّة على رؤية ثقافية محدّدة وثابتة. وبمعنى أكثر دقة فالمشاهد الذي يحبّذ نوعا ما من المسرح، لا يلبث وفي وقت قصير أن يغيّر رأيه دونما تبرير مقنع وموضوعي لهذا الانقلاب المفاجئ. فهل هذا سببه عدم الاستقرار الثقافي الاجتماعي لأنه غير معمّق وجذري أم أنها التسلية والبحث عنها؟ لكن التسلية مرتبطة بالثقافة إلى حدّ بعيد.

والاهتزاز الثقافي يؤثر فيها. من هنا نجد أن الوقت قد أصبح ملائما للكلام عن قيمة التسلية في المسرح وفلسفة التسلية كعنصر مهم يقدّمه المسرح بل يقوم عليه. والسؤال: كيف تساهم التسلية في تعميق أزمة المسرح في الوطن العربي، بل وفي العالم أيضا؟

إذا كانت التسلية هي سلاح

المسرح الوحيد أو الأكثر أهمية، في حال لم نرد المبالغة، فإن المشكلة تكمن فيها. كيف؟

إن لكل مشاهد تسليته الخاصة به، تماما كما يفضل أي شخص نوعا من الطعام لدى تناوله وجبة معينة، إلا إذا كان الجميع مجبرين على تناول الطعام نفسه، كفرق الجيوش وجموع المساجين، وطلاب المدارس الداخلية. إن اختيار التسلية والاستمتاع بها أو السكون إليها، هو أولا اختيار فلسفي وعقلي وثقافي، دونما دراسة أحيانا من المشاهدين أو من بعضهم بالمعنى الفلسفي لهذا الاختيار.

إن اختيار نوع التسلية والوقوع عليها ليس رغم ذلك اعتباطيا. إنه اختيار حر يتكئ على الوعي ودرجته للمسرح وللحياة، كما يستند إلى الثقافة ودرجتها وهذا بالطبع لا يطرح جانبا مسألة تأثير الدعاية والإعلان والجو العام الضاغط في المشاهد الفرد.

إن اختيار نوع التسلية هو كاختيار الألوان وتناسقها في الملبس وفي التزيين المنزلي، وكاختيار المقطوعة الموسيقية. ومن هذا المنطلق فإنه باستطاعتنا قياس درجة ثقافة وذوق جمهور مسرحي ما، من خلال الملاحظة المستمرة لتردّاد مستوى معيّن من التسلية لديه، أي عند اختياره لعروض المسرحية لفترة زمنية محدّدة. ويعتبر الازدحام الذي تشاهده بعض المسرحيات مؤشر على ذلك، سواء كانت مسرحيات جدّية وفنيّة مهمة أم كما يراها بعض المحللين سطحية وباهتة وغير فنيّة. وتنتفي دهشة المحلّلين هنا بالنسبة للإقبال الجماهيري الذي تشهده بعض العروض الغثّة والخفيفة، لأن التسلية التي تعتمدها تلائم هؤلاء قطعيا.

وإذا كان الضّحك هو أحد العناصر التي تتكئ عليها التسلية، فإن الأمور التي تضحك الناس ودرجات تلك الأمور هي على قدر عقولهم، أو بالأحرى، على قدر ثقافتهم. وإن ما يضحك مشاهدا ما لا يضحك مشاهدا آخر. وهذا ليس سببه المزاج والحالة النفسية بقدر ما يكون سببه الثقافة وفلسفة التسلية لدى كل منهما، ومن هنا يرتدي السؤال البدهي أهميته: هل التسلية موجودة في المسرح الجاد؟ وأي نوع من التسلية وجد في هذا النوع من المسرح، حين يعتبر الكثيرون أن التسلية وقف فقط على المسارح الهزلية كالفودفيل والفارس والتنكيت والمباشرة في مواضيع سياسية آنية تتناول شخصيات معروفة؟ إن الجواب عن السؤال صعب للغاية. فالتسلية لا شك موجودة، وهي قوية وممتعة لأنها لا تدرك إلا بذاتها أو من خلال الشخص الذي يستمتع بها، وبخاصة إذا كان على قدر من التذوّق الفني والمعرفة والثقافة، التي تسمح له بإقامة المقارنات وتحريك البدائل في الصور والأفكار والقيم، وبامتلاك أدوات التحليل وتقييم المتعة.

إن أحد أهم أسباب عدم تقدّم المسرح وأحد أهم أسباب أزمته كالركود الفني في فترات زمنية معيّنة يعود إلى اعتبار التسلية موجودة، فقط في المسارح الهزلية ذات المواضيع المسطحة والخفيفة، في الوقت الذي تفتقر فيه إلى مجمل العناصر الفنية التي تساعد على تنمية الذوق والفكر: والأمر ذاك الذي يجعل الغالبية العظمى من الناس في فترات محدّدة يقبلون هذه المسارح ويشجعونها فتزدهر لكنهم بالأحرى يدمّرون المسرح، لأن الجانب الذي يجب أن يزدهر هو العروض الأخرى والمسرح الآخر، الذي لا يقل متعة وتسلية عن المسارح الآنفة الذكر، لكن الأمر يبقى رهنا بمستوى التسلية التي تقتضي مستوى من الذوق و الثقافة. هكذا يراوح المسرح مكانه، لأنه لا يتغذى ولا يُرفد بمساعدة ولا يراه الكثير من الجمهور.

وإذا كانت فلسفة التسلية تحدّد ازدهار المسرح المبني على كثافة الحضور وعلى الاهتمام والنقد وبالتالي على الإنتاج، فالخطر المحدق بالمسرح تحدده تسلية من النوع الذي ذكرنا آنفا. فهذا النوع من المسرح سوف لن يقدم بالتالي أي فائدة لجمهوره، وهو بالتالي لن يترك أثرا لاحقا في التغيير وفي التطوير على الصعيد الاجتماعي والثقافي والسياسي.

وإذا كان الجمهور هو الذي يحدّد مسرحه وبالتالي التسلية التي تهمّه، فمن يا ترى ينتج تلك التسلية ويصمّمها؟

إن الكاتب والمخرج المسرحيين هما أولا من يرسمان الخطوط العريضة للتسلية في العمل المسرحي. وتحتل الكتابة بما هي نص مسرحي المقام الأول.

فأين هو يا ترى موقع الكتابة المسرحية والنص المسرحي من متطلبات الجمهور والتغيرات المتسارعة؟. ومن هذا المنطلق تساهم الكتابة المسرحية في تعميق أزمة المسرح في حالات معينة. وفي فلسفة المسرح نسائل النص المسرحي عن مدى استيعابه لتناقضات مجتمعه المتحوّل وعن مدى احتوائه على إجابات شافية عن معاناة الفرد.

فالنص بما هو مساحات توزيع للأفكار ضمن صياغة كلامية ومساحات كتابية، وأيضا بما هو سرد وحوار وتصوير للفعل الآتي، هل أصبح قادرا وما زال، على ترجمة ومحاكاة أو إعادة صياغة هذا الواقع المتغيّر بشكل متسارع بما يضمن حالة الفرد الاجتماعي وتطلعه للتسلية المناسبة؟

من هنا، سواء استطاع النص المكتوب ذلك أم لا، فإن نص العرض المسرحي كلغة تشمل الكتابة والإخراج والتمثيل، هو الذي يغيّر المساحات بأبعادها المجسّمة والذي ينقل التصورات الكتابية ويملأ فراغات النص المكتوب. وإذا كانت التبعة تقع مباشرة على لغة العرض المسرحي أكثر مما تقع على النص المكتوب بالنسبة لاختيار التسلية ورسمها، فهل بمقدور العرض المسرحي التأثير والاستمرارية؟ وإذا كان الأمر إيجابيا، فلماذا هذه الأزمة في المسرح الآن؟

هنا نطرح دور المسرح في التغيير أو عدمه، مع ارتباطه الوثيق بالتسلية ونوعها ومداها وبالفائدة التي تعود على المشاهد.

ونتساءل هل كان عن طريق الخطأ ما أُنيط بالمسرح من مهام التغيير في المجتمع أم أن الأمر هو على العكس من ذلك؟. وإذا كان التغيير يساهم به المسرح (وهذا مدار بحث الآن) فإن هذا التغيير لا أثر له في حال كانت التسلية التي يتكئ عليها غير مقرونة بفائدة ما.

> ”فلسفة التسلية في المسرح وإنتقاؤها وتذوقها هي التي تتحكم بعدد الحضور وبإقبالهم على دور العرض وبتشجيعهم لأعمال مسرحية دون غيرها“

فالمسرح ليس فعلا واقعيا. إنه فعل متخيَل وافتراضي، فهل سيستفيد المشاهد من هذا الإيهام في تغيير أو تحسين واقعه الاجتماعي والمعيشي؟ وهذا الأمر يقود للسؤال عن كيفية تلمس تأثير التراكمات المسرحية عبر التاريخ في التغيّرات الاجتماعية وفي حياة المجتمع والفرد، لأن العمل المسرحي بما هو متخيّل ومفترض، وغير مباشر أو واقعي، يفترض دائما كما من الزمن غير محدد لإحداث النقلة النوعية المطلوبة.

ليس من المؤكّد بعد، أن التراكمات في مجال الفن وفي مجال الثقافة قد تؤدي مباشرة إلى تغيير واقعي وذلك:

أولا لأن المشاهد/ المتلقي يتفاعل مع العمل الفني ويخزّن أيضا الإشارات والمعلومات فيطرح جانبا من حسابه ما هو غير فعّال في اعتقاده، ويحتفظ بالمقابل، بما هو جديد وفعّال ومؤثر ومفيد بعد هذا التفاعل.

ثانيا: لأن تراكم الإشارات الثقافية والأفعال والصور يركبها المشاهد/ المتلقي في أنساق وأنماط موجودة سابقا لديه، غير أن المسألة سوف تُطرح مجددا حول كيفية توظيفها في المجال الواقعي. أي في تحقّقها عمليا.

ثالثا: لأن المشاهد الذي ليس على قدر وافٍ من الثقافة، سوف لن يتوصل إلى مهارة الاستفادة من التفاعل - إن حصل - في العرض المسرحي وبالتالي تنسيقه في نسق معرفي لديه بحيث يحاول توظيفه وتحقيقه.

رابعا: إن مسألة توظيف وتحقيق هذه الإفادة التي يجنيها المشاهد الفرد من خلال التسلية والتفاعل مع العرض المسرحي تعتريها صعوبات كبيرة ومنها أن لا سبيل إلى التحقق إلا من خلال حركات سياسية أو ثقافية اجتماعية فاعلة، أو من خلال الدولة التي تساعد على الإصلاح الاجتماعي والسياسي.

وما ذكر أعلاه يطرح مجددا مسألة وظيفة المسرح في المجتمع، فإذا بطلت تلك الوظيفة أو تعطلت، عانى المسرح من أزمة تقوقع وركود. وإذا لم تبطل استمر المسرح في ازدهاره. فهل وظيفة المسرح في المجتمع تصل إلينا من خلال التسلية؟ وأي تسلية؟

هنا نعود إلى نقطة البداية: فلسفة التسلية في المسرح وانتقاؤها وتذوّقها هي التي تتحكّم بعدد الحضور وبإقبالهم على دور العرض وبتشجيعهم للمسرح.

فهل الفن يا ترى، صيغة ما للانحراف عن المواجهة المباشرة والفعلية للمشاكل لاجتماعية والسياسية، أو للمعنى السياسي للسلطة والدولة؟ وهل هو تلك الحيلة للتغلب خياليا على مسائل، كان يفترض بنا التغلّب عليها حسيا وواقعيا وحيث لا يمكن تجاوزها إلا بالافتراض؟

فالمسرح يعيش هذه الازدواجية بين كونه حياة موازية للحياة، يختارها الفنان ويختلف إليها المشاهدون من وقت لآخر من أجل التنفيس والتعبير والتفاعل، وتوهمَ التغيير، وبين الحياة الفعلية/ الحسّية التي يتطلب تغييرها وتحسينها عناصر أخرى كالفعل السياسي والقرارات والانتخابات والأمر القضائي والعمل العسكري وغير ذلك من أمور..

فالانقلاب يغيّر في المجتمع السياسي، والثورة تقلب الأوضاع رأسا على عقب، وثورة الطبيعة في أعاصيرها وهزّاتها تؤثر جذريا في تغيير البيئة والمجال العمراني.

أما المسرح، فليس أبدا بهذه الفعالية المباشرة. وإذا كان له من تأثير ففي المجال النفسي والثقافي للفرد، وهذا متوقف على نوع المسرح، أي على نوع التسلية وبالتالي على نوع المشاهد.

من هنا ينبري الفنانون والناس أيضا، الذين ليس لديهم في الحياة سوى هذا الهامش إلى اختراع الخلاص على المسرح من العذاب المقيم في الحياة.

فهل المأساة البشرية بتفاصيلها هي مأساة قد عرفناها يوما ما؟ وما المآسي التي تتكرر سوى استعادات هشة لها دون زيادة أو نقصان من خلال التعبير الفني المسرحي عنها.

هنا نتوصل أكثر فأكثر إلى حصر المشكلة المتعلّقة بأزمة المسرح التي يتخبّط فيها، والمطروحة ليس على مستوى الضّيق بل على المستوى الواسع، أي على المستوى الكوني. وما المسرح العربي سوى جزء من هذا الكل، مع اختلاف بسيط في تفاصيل تلك الأزمة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أغاني البحر

كانت منمنمات الواسطي تنويعة تشكيلية وبصرية على اللحن الاجتماعي الناقد الذي عزفه الحريري بمقاماته التي كانت مصدر وحي وإلهام فجرا الطاقة الإبداعية لدى «رائد مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي» - الواسطي- الذي أهملته كتب التأريخ وتجاوزت ذكره وخذله عصره. حين قيض له أن يولد مرة أخرى على يد دارسي فنه من النقاد والفنانين المعاصرين ومقيمي المعارض له في غير عاصمة من العواصم الكبرى في العالم.

وإذا كان أهل زمانه قد بخلوا عليه بأي كلمة صغيرة تؤرخ له، فإن أهل زماننا قد أقاموا لنا من أعماله ما صار آفاقا تتسع لبحوث كثيرة في الفن الإسلامي عامة وفي فنه خاصة.

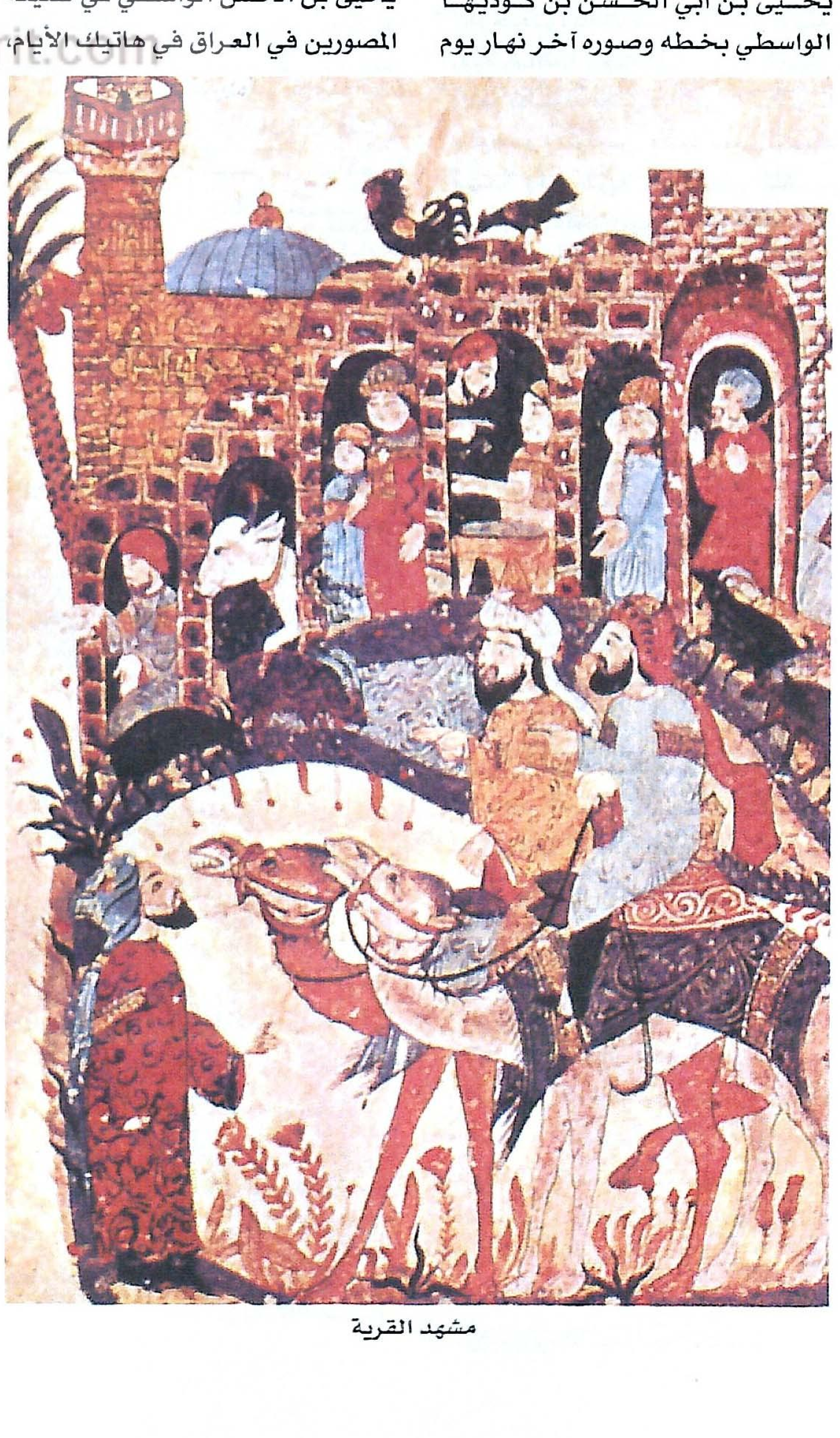
غازي إنعيم - قطر

لوحاته وثيقة شاهدة على عصره:

يحيى بن محمود الواسطي.. رائد مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي

لقد شغلت «الواسطي» حماسته لعمله، إلى حد نسي هو الآخر أن يقول شيئا بحق نفسه أكثر من تلك الجملة القصيرة التي وردت في الصفحة الأخيرة من كتاب «المقامات»، منوها فيها إلى أنه «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه يحيى بن أبي الحسن بن كوديها الواسطي بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت، سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامدا الله تعالى، والتي لا يجد البحاثة «كوركيس عواد»، وهو يسعى إلى أن يؤرخ له ما يضيفه إليها أكثر من قوله:

«... ويعد يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي في طليعة المصورين في العراق في هاتيك الأيام، بل هو شيخهم وأستاذهم وإمامهم في هذا الفن الجميل. نشأ هذا الفنان الواسطي في المئة السابعة للهجرة في واسط من المدن الشهيرة في العراق وموقعها بين البصرة والكوفة، وفي تلك الأيام العامرة تعلم التصوير وتمهر في فنونه».


مشهد القرية

وترى السيدة ناهدة النعيمي في دراستها «المرأة في رسوم الواسطي» وبأثر من طبيعة أعماله وفي «كتابة اسم الفنان على المخطوطة وتلقبه بالواسطي، ربما يعني هذا أن يحيى بن محمود بن الحسن، لم يبق في مدينة واسط بل هاجر إلى مدينة أخرى وأصبح غريبا عن أهلها وعرف بالواسطي ومن المحتمل أن هذه الهجرة كانت إلى بغداد، لأن العمل الفني الجيد لم يكن يقدم إلا إلى الحكام والخلفاء».

وقد يذهب آخرون من باب التأويل إلى القول إنه صور تلك الرسوم في بغداد لما كان لها من مركز حضاري حيث «احتفظت بمركز الزعامة في تحلية المصاحف وزخرفتها - أرنست كونل»، فلا غرابة في أن يشد إليها الرحال ويعمل مع من استقدمتهم من نقاشين ومزخرفين وخطاطين.

واستقرت تسميتها على مدرسة بغداد على أساس ما كان لبغداد من أثر حضاري في تلك الفترة من التاريخ والتي تمتد ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر. ولا يزال بعض المؤرخين من المستشرقين ميالين إلى تسميتها بمدرسة «ما بين النهرين» أو «المدرسة السلجوقية» أو «المدرسة العباسية»، ولكل منهم ما يقيم له في الحجة والبنية أسبابا مختلفة، ومن هؤلاء أيضا من يقول إن هذه المدرسة لا تنسب لبغداد ومنهم من يمد بها إلى الصين.

إلا أن ما يوردون من الحجج لا تقدم دليلا كافيا على ذلك، ويرد الدكتور زكي محمد حسن في كتابه «مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي» على أحد القائلين بنسبة مدرسة بغداد إلى الإيرانيين أو الصينيين وهو «م. ساكسيان» بقوله:

«ولكن ليس ثمة دليل على أن إيران عرفت في ذلك العصر أسلوبا فنيا في التصوير يخالف ما عرف في بغداد، فضلا عن أن المجموعة المحفوظة في اسطنبول والتي احتج بها ساكسيان لا يمكن نسبتها إلى ما قبل العصر المغولي».

إن أغلب الباحثين الذين يناقشون اللوحة عبر طرق ثقافية وتاريخية لا علاقة لها بالوضع التشكيلي يسقطون على الفور في دوامة الدراسة المقارنة التي تنسحب على أكثر الأمور خطورة في البحث، ونعني به اللوحة ذاتها. والخطأ هنا ليس نابعا من موقف شوفيني متعصب حيال عروبة أو إسلامية فن الواسطي، ولكنه ينبع حتما من ضرورة منح اللوحة هويتها الذاتية التي هي أبعد من تلك الالتصاقات الخارجية التي يحاولون بواسطتها تفسير سر العمل الفني.

> ”تجاوز الواسطي في مدرسته التشكيلية ما كان سائدا من فنون مدرسة واسط للمنمنمات، حين مازج بين الفن الأيقوني عند الغساسنة، وبين الفن الإسلامي المسطح ذي البعد الخطي الواحد“

فالواسطي، وكما يقرر ذلك بكل بساطة «تاريخ الأنساب»، أحد أبناء حرفيي مدينة واسط المعروفة بفزارة الحرفيين المهرة فيها، تجاوز في مدرسته التشكيلية ما كان سائدا من فنون مدرسة واسط للمنمنمات حين مازج بين الفن الأيقوني المعروف جيدا عند الغساسنة وبين الفن الإسلامي المسطح ذي البعد الخطي الواحد.

ولم يكن ذلك المزج غريبا عن العصور الوسطى الإسلامية، خاصة على مستوى الثقافة السائدة فيها فهو يدرك بحدس الفنان البارع أن رسما يحاكي الشكل لابد له أن يعتمد على خاصية التركيز على خداع النظر والإيهام بحجم الشكل المرسوم.

وبما أن عملية رسم الريليف - الإيهام بالحجم - مقتبسة أصلا من النظرة المباشرة للشكل المنحوت عند البيزنطيين أو عند الفن الكنسي، لذلك لم يكن أمام الواسطي أي مهرب من اقتباس هذه الخاصية الكنسية التي أضحت خاصية تتجاوز عطاء الأيقونوغرافية المباشرة.

ولكن الواسطي لم يتوقف عند هذا الاكتساب المشروع للبناء الشكلي في اللوحة، بل استطاع هذا الفنان بخبرته الخاصة أن يحضر ما يلزمه من ألوان رأسا من الطبيعة.

فمثلا كان يصنع الحبر الأسود من

حرق ألياف الكافور ثم يمزجه بزيت الخردل، وكان هذا يعمل على تثبيت التفاصيل المرسومة وبقائها دون أن تتأكسد أو تتلاشى خلال وضع اللمسات اللونية المختلفة.

وكان الواسطي في أثناء الرسم يوضع ألوانه بطبقات ومراحل، وهذه العملية كانت، تحتاج إلى صبر وانتظار حتى تجف الألوان وبعد ذلك يأتي تحديد الخطوط الأساسية ووضع الدرجات اللونية (الظل والنور) في اللوحة، وكان أحيانا في أثناء الرسم يكثف ويخفف في اللون حين يجد نفسه أمام مساحة تتسع رقعتها في اللوحة.

واللون في لوحات الواسطي ناضج من حيث المزج، مما يدل على أنه مر بالاختبار العلمي والفني (فيما يخص التركيب والتوافق اللوني والتناغم).

والمشاهد للوحات الواسطي يلاحظ أنه كان يهتم بالنظافة في أثناء الرسم، كما كان يستعمل أظفاره في تحديد السطور بالنسبة للكتابة وفي تأشير النقاط التذكيرية في بعض رسومه، وتلك كانت عنده خطة ذكية تحفظ أوراقه من تناثر البقع اللونية واللمسات غير المرغوب فيها.

هذه الطريقة كانت تحفظ للواسطي خط الرجعة في حالة إعادة النظر فيما رسم من عناصر، وبذلك تبقى التغييرات والإضافات في التكوين أو التلوين ممكنة.

وكان الواسطي دون شك يتفنن بصنع الألوان ويحرص على أن تكون ثابتة وكبيرة المقاومة لما يمكن أن يشكل خطرا على اللوحة (المخطوطة) وضد المؤثرات الخارجية، خاصة الرطوبة أو تسرب المواد الدهنية إليها مما يؤدي إلى تلفها. وقد ساعد هذا على بقاء ألوانه في التزويقات نقية محتفظة بدقتها ورونقها وجمالية تجاوراتها وتداخلاتها المتباينة التي ظلت عبر مئات السنين باقية على بريقها.

تعد لوحاته المخطوطة آية من آيات الفن الشرقي العريق، وهي مؤلفة من ١٦٧ ورقة (طول ٣٧ سم X ٢٨سم)، وتحتوي ٩٩ صورة، والنسخة محفوظة في المكتبة الوطنية بباريس تحت رقم ٥٨٤٧ باسم (شيفر حريري)، ويظن أن عهد المخطوطة يرجع إلى عهد الخليفة المستنصر بالله.

هذه الرسومات الـ (٩٩) هي عالم كامل يمثل مرحلة زمنية مهمة بكل ما فيها من تقاليد وظروف حياتية، وتعد مرجعا فنيا وتاريخيا، وهي تثير دهشة كل من يتأمل فيها، ببراعته الأدائية وشدة رهافة ذاكرته العينية وعمق اطلاعه على دقائق الأمور وإمكانه تصوير الواقع الاجتماعي الذي استوحى جزءا منه من المناخات القصصية للمقامات، وأضاف إليه جزءا أكبر من معايشته لذلك الواقع

> "لوحات الواسطي وثيقة مادية وقيمة تاريخية لا حدود لها. فيها اختصار مكثف للعادات والتقاليد، وتصوير مبسط للمجالس العامة والخاصة، وتفاصيل الحياة اليومية، وأسلوب العمارة السائدة"

وعمق معرفته به، قد دفع بغير واحد من المؤرخين إلى اعتماد لوحاته كوثائق تقطع بالحكم لصالح تفسير العلاقات المتداخلة ما بين الطبقات الاجتماعية وهو ما يقول به الدكتور محمد مكية في دراسته «تراث الرسم البغدادي» إذ يرى من خلال لوحاته صورة كاملة ودراسة واسعة ومباشرة للمجتمع الإسلامي وطبقاته المختلفة آنذاك، وهي بالتالي خير وثيقة مادية ساعدتنا على التعرف بتلك المجتمعات بطريقة لم نتمكن من تحقيقها عن طريق النصوص الأدبية والتأريخية الواردة في تأليف الأدباء والمؤرخين الغزيرة.

نعم، لوحات الواسطي تعد خير وثيقة مادية وأيضا هي قيمة تاريخية لا حدود لها، فيها اختصار مكثف للعادات والتقاليد، وتصوير مبسط للمجالس العامة والخاصة، كما فيها نماذج واضحة للأزياء المختلفة للرجال والنساء، وفيها أيضا نماذج واضحة عن أسلوب العمارة المدنية المحلية وبعض التفاصيل عنها مثل: «الجدران، والمآذن، والمحاريب، والقباب، والقناطر الخشبية المشبكة، والسقوف المتحركة، والقصور، وبلاط الحكام، والأسواق والحانات،...».

كما قدم لقطات مفصلة عن الأدوات المستخدمة في المنازل من أثاث وسجاد وقناديل وأحواض وأدوات موسيقية بالإضافة إلى تصويره للأرض وما عليها من جبال وحجار ونباتات وحيوانات من نوق وخيول وحمير وطيور.

كذلك هي تكشف أو تستعرض من خلال حوادث ظرفية عادات الناس وتقاليدهم وحالاتهم النفسية المترافقة مع مقتضى الحال. بذلك يكون الواسطي قد قدم لنا مشهدا بانوراميا حول المقومات الاقتصادية والاجتماعية كإطار للقصة لذلك العصر.

يقول الناقد الكبير (رتشارد اتنغهاورن) في كتابه «الفن العربي عن رسوم المقامات»: «نحن نشاهد حادثة تقع في مسجد وأخرى غيرها في مكتبة، وفي سوق، أو في خان أو مقبرة، أو في مخيم صحراوي أو في جزر خضراء في المياه الشرقية... ومرة أخرى في بلاط أحد الحكام، وقصرا فيه العبيد، وغرفة في اللحظة ذاتها التي يعاقب فيها أحد التلاميذ بالفلقة، وفي موقد على مقربة منه حيوان ذبيح، أو نشاهد سفينة كأنها على وشك الرحيل، وفرسانا وحيدين في صحراء، وراعية إبل مع أمتعتها وموسيقيين راكبين، إنه استعراض للأغنياء والفقراء، فهذه الرسوم في واقعيتها، تكشف عن مظاهر الحياة في القرون الوسطى التي ما تزال غير معروفة، وهكذا عن طريق هذه الرسوم اطلعنا على العمائر المدنية المحلية والتي زالت منذ زمن طويل.

وكذلك عرفنا بعض التفاصيل من أمثال أجزاء السقوف المتحركة، التي يمكن تحويلها إلى جانب واحد، لغرض التهوية الصحيحة، فهذه كلها يمكن فهمها بيسر، وتستطيع أن تعرف الطريقة التي كانت تحيط بها ألواح السفن سوية بالشكل الذي مازالت فيه تصنع في (المكلا) جنوب الجزيرة العربية، أو ننظر عن قرب إلى خزانة لآلات حجام، على أن أكثرها بروزا هو أننا نستطيع التغلغل في المنازل التي لا يمكن الوصول إليها.. والحقيقة أن هذه المرآة الفريدة للحضارة العربية في العصور الوسطى تعكس عمليا كل مظاهر الوجود البشري».

ابتهاج في العيد

إن معالجة الواسطي لموضوعاته المختلفة يجعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن عمله اتسم بقدر كبير من الواقعية بمنظور عصره، ونكاد نحصل من خلال لوحاته على بانوراما كاملة وشاملة لكل ما يخطر على البال من تفاصيل دقيقة للحياة بكل جوانبها ومناشطها، فتحول كل جزء في الموضوع إلى مقطع من حوار متواصل، وفي قراءة لبعض لوحاته نلاحظ أن الواسطي تجاوز عن الكثير من أحداث المقامات المكتوبة، ويقف عند بعضها فحسب، وهذا البعض الذي كان قادرا أن يعطي الفنان أقصى قدراته على التصوير والتعبير، كما قدم نماذج ومشاهد لا نرى لها أثرا في النص (بعض الأحيان). وهذا شمل الكثير من رسومات المقامات مثل:

ففي هذا الرسم طغى المشهد العام على الموضوع الرئيس، حيث نلاحظ عدة مشاهد بانورامية ضمن تكوين متماسك بعناصره على كامل مساحة اللوحة، وهذا الرسم لا يعطي الفنان رؤية خاصة تجاه الموضوع - فقط -، وإنما يقوده بعيدا عن التقيد بالموضوع الرئيس، وهذا يعني شيئا مهما، وهو حرية الفنان في التعبير وعدم ارتباطه ارتباطا تاما بالقصة، مما يدفع إلى القول إن مثل هذه الرسوم لا يمكن أن تكون «توضيحية» بل هي عمل فني متكامل.

وفي لوحة «القرية» صور لنا الواسطي المسجد والسوق والحيوانات والناس في أثناء انهماكهم في العمل بحرفة الزراعة والغزل والصوف والألبسة المختلفة، وبذلك صور لنا الواسطي الحياة الاجتماعية ومختلف المهن والصناعات وربط التكوين بحركة ليوازن المشهد الأمامي بالمشاهد الخلفية واستطاع أن يسيطر على بنائية وتكوين اللوحة.

وفي لوحة «الحج»: صور الواسطي موكبا دينيا يغلب عليه طابع البهجة والتشوق للوصول إلى المدينة المقدسة لتأدية فريضة الحج، فرسم أشخاصا يمتطون الجمال مفعمين بالحيوية والنشاط، فبعضهم يحمل الأعلام، والبعض الآخر ينفخ في الأبواق، ولا يكتفي الواسطي بتصوير مشهد تسجيلي لقافلة الحجاج، بل ينتقل إلى داخل الأشخاص ليصور عالمهم، ورغباتهم، وهكذا يحرك المشهد فتمتد الرؤوس وتشرئب الأعناق وذلك

قافلة الجمال

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

للوصول إلى الغاية بأقصى سرعة ممكنة.

وفي هذه اللوحة تبدو كل العناصر في مستوى واحد للتأكيد على الإحساس بالتجمع والتكتل بين الشخوص والحيوانات التي تتحرك معا بالنشاط نفسه، كما تظهر لنا ملامح الزخرفة من خلال الثياب وتداخل كل الأشياء في اللوحة.

ويصور الواسطي في لوحة «أبوزيد أمام حاكم الرحبة» الولاة والقضاة بشكل تهكمي، فهو حاكم متغطرس غارق بالبذخ، سمج، شهواني، ذو لحية حمراء، والأب بخيل وخادم فضولي، والولد طيب مسالم وهادئ يريد أن يعيش مستقبله. اللوحة فيها الكثير بين الماضي والحاضر، لكنها تتفجر بالنقد الجارح لمفاهيم الأخلاق في عهد هولاكو. والخطوط تتكلم في اللوحة، فتروي بطفراتها الساحرة كل الحكاية.

وفي لوحة «ابتهاج في العيد» رسم مشهدا لمجموعة من الفرسان والعازفين وهم في حالة استعداد للاحتفال.. فقوائم الخيول في حالة توثب والرؤوس التي استقامت الآذان فيها في حالة انتظار ما هو آت.. أما بالنسبة للفرسان فبعضهم ينفخ في الأبواق وبعضهم الآخر يحمل الأعلام والبيارق وعلى جانبي التكوين استخدم الفنان الكتابات العربية على شكل زخرفي «الخط الكوفي» على ستارة الهودج.

ولعل ما يميز هذه اللوحة هو صياغتها الفنية المبدعة، حيث لجأ الفنان إلى المساحات وإلى تنويعات ألوان الحيوانات وألوان أزياء الرجال، وقدم لنا أيضا في هذه اللوحة تناغما ما بين الشكل واللون.

كما أعطى المشهد أقصى حد من الحيوية والحركة بفعل ثبات الخيول في الواجهة الأمامية، وتبدل حركة رؤوسها وتداخل أرجلها وتشابكها مع بعضها بعضا، بالإضافة إلى توازنها في التأليف بين الهودج والأبواق والأعلام.

كما لم ينس الواسطي نزعته اللاذعة بتصوير الحصان بأذنين طويلتين كالحمار.

ويوزع الواسطي العناصر الإنسانية في لوحة «الولادة» على شكل دائري ويقسم التأليف إلى ستة مربعات، ثلاثة في الأسفل وثلاثة في الأعلى، مما يجعل الحوار متواصلا ما بين جزئيات عناصره المتوزعة على ستة أطر متناظرة ومتماثلة من حيث المبنى والمعنى.

فالمرأة تعبر عن مشاعر الولادة، والقابلة تنتظر الوليد في قسم من اللوحة، وفي يسار الطابق العلوي جلس أبوزيد يكتب، وفي وسط الطابق جلس الزوج على كرسيه مع جاريتين من جواريه ينتظر قدوم المولود الجديد، وعلى يمين الزوج رجل يصلي، بينما تقاسمت أطراف اللوحة مشاهد ديكورية متوازنة في تعبيريتها ما بين صورتي الجاريتين وصورتي الحارث بن همام والسروجي، وقد انصرف كل منهم إلى عمل خاص به.

في هذه اللوحة نلاحظ الواقعية الشديدة للواسطي، فتصويره للمشهد لم يقف عند حدود المظهر بل تعداه إلى تفاصيل حالاتهم النفسية المواكبة لحدث الولادة. فالقانت إلى ربه يرفع رأسه إلى أعلى للدلالة على استغراقه في الصلاة وللتشديد على أهمية مطلبه. كذلك نرى الزوج المضطرب من خلال حركته على مدى اضطرابه: الإمساك باللحية، أما وجه أبي زيد وعينه التي كبرت فما هي إلا إشارة لانهماكه في كتابه التميمة.

ولعل أروع ما قدمه الواسطي من نتاج فني هو لوحة «قافلة الجمال» في المقامة العاشرة، وهو مشهد لمجموعة من الجمال تقودها راعية، وما يميزها عن غيرها هي صياغتها الفنية المبدعة، حيث لجأ الفنان إلى المساحات الفنية وإلى الإضاءة المتدرجة، فلون الجمال بألوان متقاربة مشرقة ومدروسة. إنه يقدم لنا تناغما حاصلا بين الشكل واللون. فمشهد الجمال وحركتها اللامتناهية تعبر عن الوجوه والأرجل ولهذا نحس بأن الجمال قد تحول إلى جمل واحد وتداخلت الأرجل بحيث لا نستطيع تمييزها، مما يؤكد لنا مدى وصول الأرابيسك عند الواسطي إلى صيغة فنية متطورة من حيث (الخط) و(اللون) ومن حيث التعبير عن الحركة على الرغم من وقوف الجمال.

وإذا انتقلنا إلى السمات الفنية الخاصة بفن الواسطي فسيلفت أنظارنا ما هو آت:

■ التأكيد على العناصر الحياتية سواء أكان ذلك في ما يخص الهيئات البشرية وملامح الوجوه وحركة الجسم أو الأشكال والعناصر المعمارية والحيوانية والزخرفية والنباتية وكل ما يوحيه الموضوع من أمور تتكامل معها الصورة.

■ جاءت الوضعيات التي رسمها الواسطي للأشكال البشرية شديدة الارتباط بالفكرة وبالموضوع الذي عبر عنه النص المكتوب في أكثرية الأحيان، وبالتكوين الفني من جهة ثانية.

■ عالج التكرار وتوازي الهيئات وتعدد التشابه بإضافة عناصر فنية جديدة ساهمت في منع الملل وإزالة الشعور باختلال التوازن في التكوين وثقل التنغيم اللوني أو في الشكل ببراعة العبقري.

■ كان يكتب النص بنفسه، مما ترك له حرية اختيار المساحة التي يرسم فيها منمنماته دون الاضطرار إلى حصر مرسوماته في حيز ضيق محدود أو في زاوية يترك حلوها بياضا على الورقة قد يسيء إلى التكوين الفني للوحته.

■ ساهمت الزخرفة في إغناء الجمل التشكيلية وفي التناوبات الجمالية لتربط ولتواصل الحديث مع ما يحيط بها من عبارات وبذلك أصبحت جزءا لا يستغنى عنه في اللوحة.

■ لم يهتم بتفاصيل أجزاء الجسم أو التشريح بالمعنى الحديث، ولا يلتزم النسب بين الأعضاء، وقد يجمع بين مشهدين في صورة واحدة.

■ لم يهتم بالبعد الثالث «العمق» حيث عمل ضمن منظور خاص يتباين عن منظور الفن الغربي، ومنظوره يتأتى عن طريق تسليط الضوء على بعض عناصر اللوحة دون سواها، وبهذا المنهج يشعر المشاهد بوجود الأبعاد الثلاثة دون الارتباط بقواعد المنظور.

■ ولكن الواسطي لم يتوقف عند هذه السمات، بل برع في منح رسومه الهوية الجغرافية (المحلية) والتي أصبحت هوية عالمية اعترف الجميع بأهميتها الحضورية لا يمكن تجاوزها على الإطلاق.

وأخيرا، إن ظهور تجربة مثل تجربة الواسطي في مرحلة تمثل تطور التصوير العربي تعني أشياء كثيرة بالنسبة لنا، وهذا ما أشار إليه بعض المؤرخين، وإن ما وصلت إليه (مدرسة بغداد) في عصر الواسطي هو نتاج تطور وفن له مميزاته وخصائصه العربية، فن امتدت جذوره إلى عمق الحياة العربية وهو صورة مشرقة لتلك الحياة بفلسفتها وجمالياتها.

المراجع :

- الحياة التشكيلية - العدد - ٣ - ١٩٨١م.
- مجلة الدوحة - عدد شهر أغسطس - ١٩٨١م.
- الكفاح العربي - العدد ١١٦ - ٨١٩ - ١٩٨١م.
- مجلة الشراع - العدد - ١٦٧ - ١٩٨٥م
- المجلة - العدد - ٤٠٦ - ١٩٨٧م.
- آفاق - العدد - ٥ - ١٩٩٢م

http://enana.com.

موقع مختص بالفن والتراث العربي، يحتوي على مواضيع مثل الموسيقى، الخط العربي، الشعر، الفلكلور.

في سنغافورة... الاستثمار بتغريد الطيور

غادة القناعي - الكويت

في السابعة والنصف من صباح كل أحد يشهد طريق «تيونج باهرو» في سنغافورة أقدم هوايات المدينة؛ وهي الاستماع لأصوات «الطيور المغردة» ويكون المنظر هكذا: الرجال، كبارا وصغارا، مرتدون ملابس عادية أو رسمية، يجلسون على كراس حمراء بلاستيكية مصطفة، أمام طاولات دائرية، يقضون وقتهم بالتدخين واحتساء القهوة و أكل الخبز الحار. الجو مليء بأصوات أكثر من ستين طائرا مغردا، محبوسين في أقفاص من خشب البامبو، مزينة بنقوش من العاج والأحجار الكريمة. الأقفاص معلقة بسلك حديدي واضعا الطيور في أفضل موقع حيث يمكن سماع تغريدهم ويسمح برؤيتهم بوضوح «تتقافز» في أقفاصهم. غالبا يمكن سماع تشكيلة عجيبة من الأصوات، ثم يقف فجأة أحد مالكي الطيور ليقرب طيره من الطائر المبدع أملا في أن يتعلم هذه النغمات الجديدة. مع تقدم النهار، يتوافد المزيد من مالكي الطيور المغردة. وفجأة يصبح هناك أكثر من مئة طائر تتنافس لجذب الانتباه.

حوالى الساعة ٨.٣٠ يصل رجل بحوزته خمسة أقفاص، مصطحبا معه ابنه الذي بيده قفصه الخاص. يقوم الصبي بكشف الستار المغطي للأقفاص ويرشده أبوه عن أفضل موقع للقفص في مكان بعيد عن الطيور الأكبر سنا ذات الأصوات العالية الواثقة. بعد فترة من التردد يختار الطفل الحلقة رقم ٥١ ويقوم والده بحمله ليمكنه من تعليق القفص. يترك الصبي طائره ويذهب لمقارنة النغمات مع أقرانه المتحمسين، ويستمع باهتمام لأحاديث الرجال عن الرقة الزائدة التي تتميز بها طيورهم وعن حجم الانتباه والرعاية اللذين يتطلبهما الطائر و هو أمر مدعاة للفخر.

تحتل الطيور دائما منزلة خاصة لدى قلوب السنغافوريين. وتعود تلك العلاقة العاطفية التي تربطهم بالطيور إلى جذور ثقافية واقتصادية وجمالية. سنغافورة هي أمة مهاجرة، ويرجع الإعجاب والاحترام اللذان يكنهما السكان للطيور منذ الوقت الذي أحضر المهاجرون معهم معتقداتهم وخرافاتهم المرتبطة بهذه الكائنات إلى موطنهم الجديد. تعد الطيور مصدر قوة خارقة لدى جميع الجماعات العرقية الرئيسة الثلاث التي يتكون منها سكان سنغافورة.

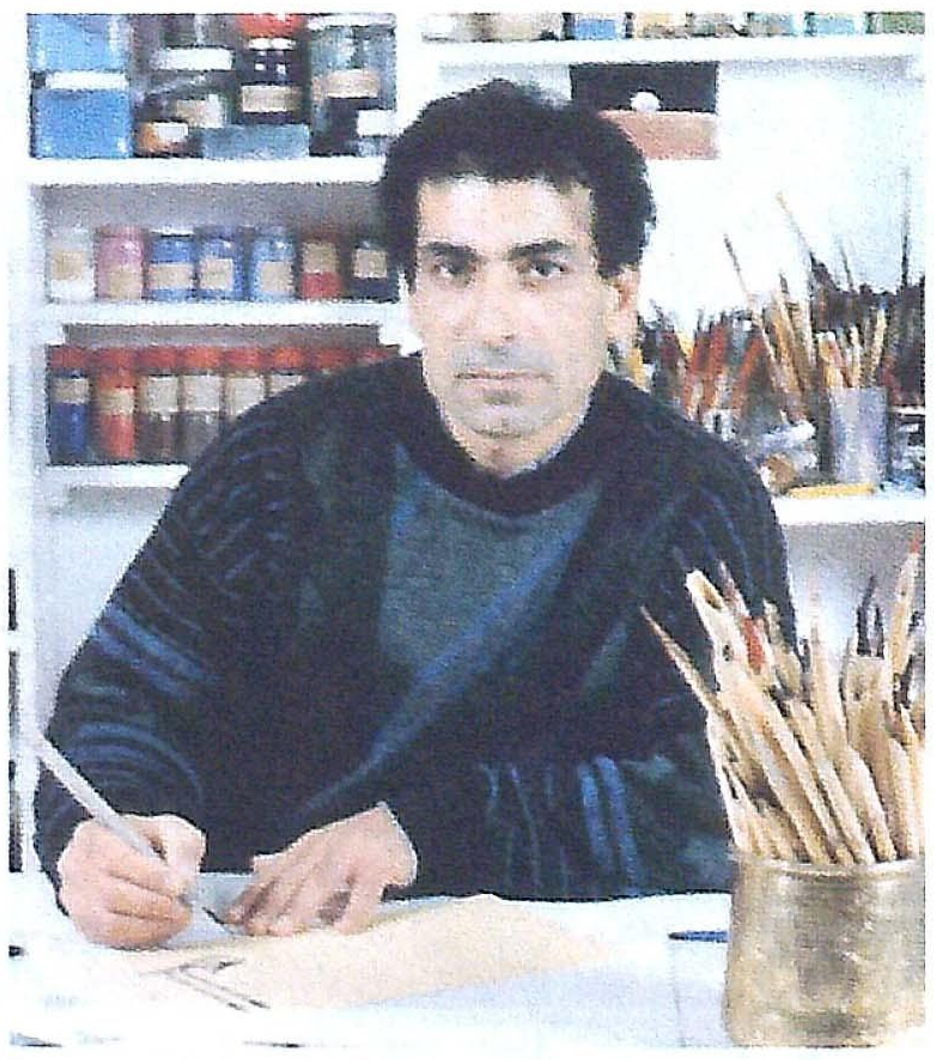
كما اعتمدت عليها كمصدر ثروة على كونها ميناء يضج بالنشاط كأحد أعظم الطرق البحرية في العالم. البحارة الذين ينزلون إلى الميناء بعد شهور من الترحال عبر طريق التوابل، يقومون بتبادل الطيور النادرة الغريبة التي اصطادوها في ترحالهم وأسفارهم مقابل السلع والخدمات.

ومن بعد العام ١٨٨٠ اشتهر طريق قناة روشور وشارع تريجانو بأسواق الطيور المكتظة والصاخبة والملونة، ولكن هذه التجارة الرائجة بدأت بالانحسار مع دخول الحرب العالمية الثانية إلى أجواء سنغافورة، مع وصول اليابانيين إليها العام ١٩٤٢.

أُنعشت هواية تجميع الطيور المغردة إلى الحياة في الخمسينيات حين بدأ التجار وهواة التجميع بصيد الطيور في جزيرة ماليزيا ونقلها إلى سنغافورة للبيع. الآن يتم استيراد الطيور غالبا من تايلاند وإندونيسيا بالإضافة إلى ماليزيا. كانت أولى مسابقات الطيور المغردة غير الرسمية تتسم بالعدوانية، حيث اعتمدت على المقامرة وتشجيع النزاع بين الطيور كنوع من المقامرة (تم حظره العام ١٩٦٥). في العام ١٩٦٣، أنشئ نادي سنغافورة لهواة الطيور، ونُظمت أول مسابقة تغريد الطيور الرسمية الأولى من نوعها.

في الوقت الحالي، تعد الطيور المغردة في سنغافورة استثمارا جيدا، على صعيد الوقت والمال، لأصحابه. فالإناث يحتفظ بها للتكاثر، والفرخ الذكر يصل سعره إلى ٤٠٠ دولار سنغافوري للذين يقبلون على الشراء من هواة التجميع ولا يعرفون ما إذا كان الطير سينمو ليصبح طائرا مغردا جيدا أم لا. ويحتفظ بالذكور للمنافسات، حيث يعد تغريده هو الأجمل. الطيور التي يمكنها أداء أجمل وأغرب الأصوات هي التي يزيد الإقبال عليها. واليوم يحدد سعر الطائر بجودة تغريده

فضاء واسع يشعر فيه الزائر بالحرية. جدران ذات طلاء أبيض تغمرك بطمأنينة. وصوت الفنان الدافئ بنبرته الهادئة يكمل طقوس الفن الذي يمارسه في مرسمه الذي يقع على قناة سان مارتن في أحد أحياء باريس.
المسعودي هو أشهر الخطاطين العرب المقيمين في فرنسا، نحت طريقه بأناة وصبر منذ ما ينيف على ربع قرن ليحقق له مكانة متميزة وليفتح للخط العربي بابا في العالم الغربي الذي يتنافس فيه الإبداع حيث لا يتألق إلا ما هو حقيقي ورفيع، وليقول ميشيل تورنيه، الكاتب الفرنسي المعروف، (إن حسن المسعودي ليس هيكلا قديما للخط العربي. إنه فنان عصرنا هذا. إن فنه هو فن القرن العشرين، على الرغم من جذوره الألفية التي تعود إلى تقاليد الشرق).


المسعودي وسط فرشاته

باريس - ولاء سعيد

من أشهر الخطاطين العرب في فرنسا:

حسن المسعودي.. اخترق بفنه حواجز الثقافة العربية

بعد سنوات من العمل للتمكن من الإلمام بقواعد الخط التقليدي، جذبت فناننا ضفاف الحضارات الأخرى، الصينية منها واليابانية والكورية، أعجبته طريقة هؤلاء الخطاطين وهم يتنزهون بحرية في رسم حروف لغاتهم، هذه اللذة في التعبير هي التي جذبت فناننا لتذوق طرق هذا الفن لدى الآخرين. في هذه المقابلة نقترب من تجربة عربية متميزة في العالم الغربي التي نقلت لأوروبا ليس فقط الخط العربي وإنما جزءا من الثقافة العربية.

ولد حسن المسعودي في العراق العام ١٩٤٤، وفي العام ١٩٦٩ بدأ الدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة في باريس، وتأثر باستعمال ماتيس للون وبالجانب الدراماتيكي للخط وللشكل عند بيكاسو، وفي العام ١٩٧٥ حصل على دبلوم عال في الفن البلاستيكي. ومنذ العام ١٩٧٥ يخط أمام الجمهور في أنحاء فرنسا بمرافقة شعراء وعازفين. وفي الفترة من ١٩٨٠ إلى ١٩٩٩ أقام المسعودي أكثر من سبعين معرضا في كل المحافظات الفرنسية ونشر ثلاثة عشر كتابا، منها الخط العربي - دار نشر فلاماريون، ١٩٨١، حسن المسعودي خطاطا - دار نشر فلاماريون، ١٩٨٦، قدم له الكاتب الفرنسي المعروف ميشيل تورنيه، الخط للمبتدئين - دار نشر ايديفرا، ١٩٩٠، حسن المسعودي، مسيرة خطاط - دار نشر فيبوس، ١٩٩١، الاغتراب - دار نشر الترناتيف، ١٩٩٥، رحلة العصافير - دار نشر ألبن ميشيل، ١٩٩٨.

بالتأكيد هناك الكثير من اللحظات المهمة في مسيرة أكثر من ثلاثين عاما في فرنسا، والتي أوصلته إلى الشهرة كأحد الخطاطين العرب المرموقين. عن هذه اللحظات يختار حسن المسعودي ثلاثا منها أثرت في تطور عمله وحياته بشكل عام:

الأولى هي قبوله العام ١٩٧٠ في المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس (البوزار) وفيها درس الفن التشكيلي من وجهة النظر الغربية، عبر ممارسة الرسم وإنجاز اللوحات بالألوان من جهة، ومن جهة أخرى الدراسة النظرية لتاريخ الفن وعلم الجمال.

تقع هذه المدرسة على ضفة نهر السين المقابلة لمتحف اللوفر، فكان ولايزال يقصد هذا المتحف باستمرار حيث يمكن الاطلاع على قسم مهم من نتاج الإنسانية للعمل الفني، وتعود إلى فترة تمتد ما بين الحضارات السومرية والمصرية القديمة وحتى القرن التاسع عشر.

ويمكن أن أقول الآن - والكلام للفنان حسن المسعودي - إن ثقافتي الفنية نضجت في أثناء وجودي بهذه المدرسة، إذ عشت سابقا أجواء الفن العربي الإسلامي وخصوصا الخط، بينما الاطلاع على مجموعة متحف اللوفر دفعني إلى تكوين فكرة عن الفن في العالم.

إن هذه الأعمال الفنية هي لنا كلنا، وعلينا التعرف عليها من أجل تنمية قدرات عملنا الفني نحو المستقبل، إن فنون البشرية على الأرض في التقاء وابتعاد ثم التقاء متكرر منذ آلاف السنين.

اللحظة الثانية: هي لقائي بالممثل الفرنسي «كي جاكه»، العام ١٩٧٠ والعمل معه في إنتاج فني يربط الخط العربي بالعمل المسرحي وأول عمل مهم كان في دار الثقافة بمدينة «شالون» الفرنسية العام ١٩٧٢.

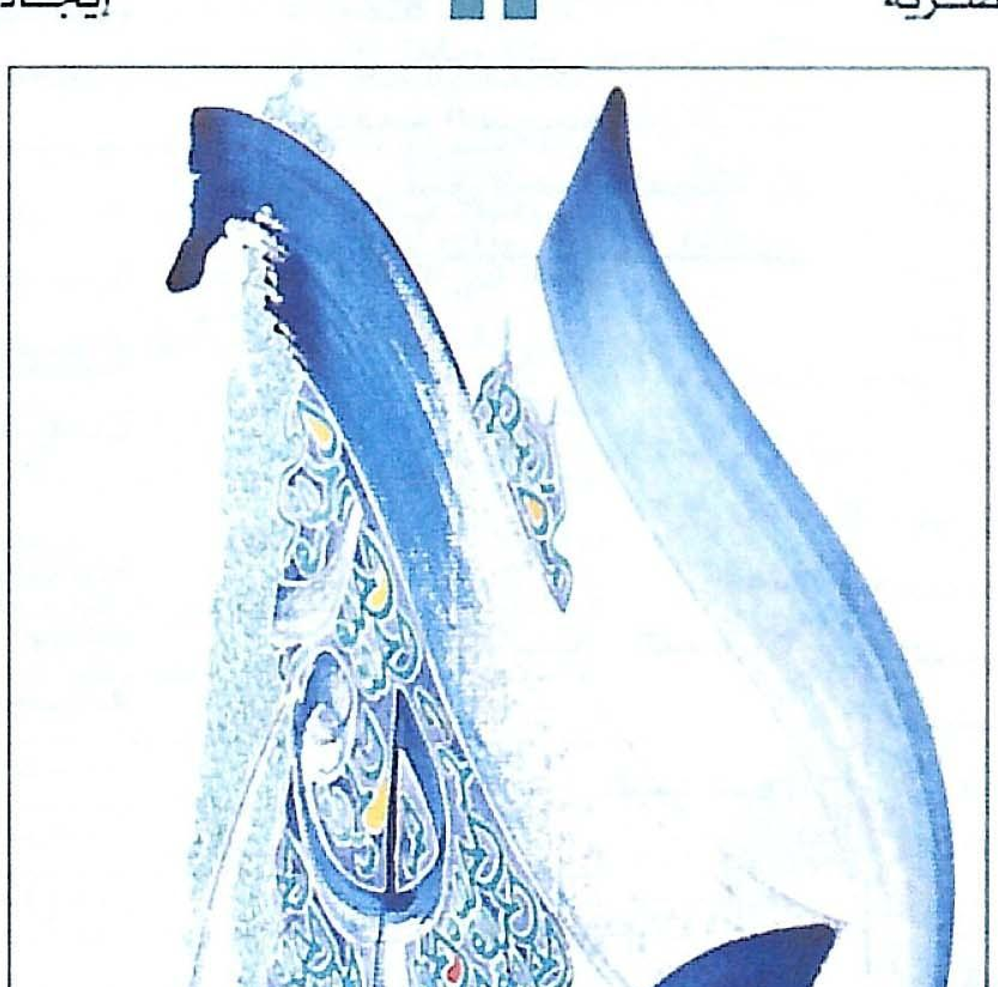
> ” تعكس لوحاته احاسيسه الشخصية، فإن كان قلبه حزيناً، أخذت كلماته أشكالاً مغلقة وألواناً كئيبة. عندما يعود إليه الأمل يخطها بحروف طائرة راقصة “

كان كي جاكه (والذي توفي قبل عشر سنوات) يتكلم اللغة العربية الفصحى ويحمل دبلوما من كلية اللغات الشرقية بباريس. وفي الأمسيات المسرحية التي كنا نقوم بها، يلقي هو شعرا عربيا بطريقته المسرحية وأخط أنا على جهاز يعكس ما أخطه مباشرة على شاشة كبيرة كما في السينما، وينظر الجمهور إلى الخط لحظة ولادته مكبرا على الشاشة.

كنت أعكس الجوانب التعبيرية للشعر عبر الخطوط، وكانت أعمالي كلوحات تجريدية، ولكن يمكن دائما إيجاد الحروف والكلمات، وليست مجرد حركات كما هي الحال في الفن التجريدي.

وبالإضافة للقصب كآلات للخط ابتكرت آلات جديدة لخط عريض من الخشب أو الكارتون، وانضم فيما بعد إلينا الموسيقي والمغني فوزي العائدي، فأضاف بصوته وعوده ثراء لهذا العمل الفني، وكنا نعمل بمعدل أمسية كل أسبوع، في مدن عدة بفرنسا وبعض الدول الأوروبية.

كنا ننظم برنامجا لكل أمسية شعرية حسب الأخبار في العالم، ونرتبط بمشاعرنا اليومية، فكان هذا العمل وسيلة للتنفيس عن أحاسيسنا، والتقاء مع أحاسيس الجمهور، وأثرت علي هذه الطريقة في التعبير، فهنالك أجزاء من العمل لم تهيأ مسبقا، وإنما نترك للجمهور التأثير في مجراها... وهكذا كل أمسية كانت فريدة وحسب العطاء الذي ترسله لنا الصالة.


المرأة هي إشعاع النور الإلهي

كل لوحاتي الخطية التي كنت أعملها في مرسمي تغيرت، فلم أعد أمضي أياما لعمل كل لوحة، إنما أصبحت لوحاتي الخطية، لحظات تعكس إحساساتي لحظة الخط، فإن كان قلبي ثقيلا وأحداث العالم حزينة، أخذت الكلمات أشكالا مغلقة وألوانا كئيبة، ولكن لا يلبث الأمل أن يعود فأخط الكلمات نفسها بحروف طائرة راقصة وفي تودد لطيف، وبألوان زاهية تمثل الربيع والفضاء الواسع.

وهكذا أصبح الخط بالنسبة لي وسيلة للتعبير عن مشاعري اليومية، كان عدد الجمهور (وأحيانا كثيرة يحسب بالمئات) هو الذي يقرر صعوبة اللقاء، فكلما كانت الصالة كبيرة تطلب ذلك طاقات أكبر، وهكذا وجدت نفسي إزاء عمل فني يتطلب إمكانات واسعة لإنجاحه، وكنا في بعض الأحياء نقدم هذا العمل بصالات مسارح كبرى يتجاوز فيها عدد الجمهور الألف شخص.

استفدت من هذه التجربة أشياء كثيرة، منها ما يتطلبه كل فن، ألا وهو التركيز العميق، والولوج إلى حالة تأملية كشرط أولي للوصول إلى قدرات عالية من الطاقات التعبيرية لشحن الخط بالحرارة والقوة، ومنها ما هو خاص بالعمل أمام الجمهور، إذ لا عفو لمن لم يتحضر كفاية، وأجبرني هذا العمل بالإسراع في الخط دون التضحية بالجوهري، وهكذا تغير عندي (زمن الخط العربي) ولم أعد أخط كما كنت في بغداد. همي الوحيد كان في الوعي للإسراع في الخط ولكن بلا تقليل من الجودة للتكوين الخطي. إنما على العكس كانت رغبتي هي الحفاظ على القيم الجمالية للخط العربي وبالوقت نفسه إعطاءه نفحة معاصرة، فالسرعة هي سمة العصر، والفن ما هو إلا انعكاس للممارسة البشرية لكل قرن، فعصر السيارات غير عصر الحصان.

بعد ثلاثة عشر عاما من العمل الجماعي توقفت المجموعة العام ١٩٨٥ من إقامة الحفلات واللقاءات، ولكني استمررت حتى الآن في استخدام الجهاز نفسه لخط لوحات آنية من الشعر أو عبارات فكرية أنفذها مباشرة أمام الجمهور، وأتكلم عن دور الخط العربي سابقا وأساليبه المتعددة. كذلك يسمح هذا الجهاز بوضع صور عليه (كالسلايدات الكبيرة الحجم) فيمكن للجمهور رؤية الخطوط على قصر الحمراء أو مساجد تركيا مثلا.

اللحظة الثالثة: هي قبول دار نشر فلاماريون العام ١٩٨٠ بنشر كتابي عن الخط العربي، حيث أشرت فيه إلى الجوانب التقنية

والجمالية والاجتماعية للخط العربي، وهو باللغتين العربية والفرنسية ويحوي أكثر من مائتي خط وصورة لأجمل ما رأيته في الخطوط ببغداد والقاهرة واسطنبول، ولقائي بالخطاطين في هذه المدن، وينتهي الكتاب بثلاثة خطاطين كبار تعرفت عليهم: هاشم البغدادي، ومحمود الشحات، وحامد الآمدي.

منذ عشرين عاما أعيد طبع هذا الكتاب عدة مرات ولا يزال متوافرا في المكتبات وتلاه اثنا عشر كتابا تتناول خطوطي كلوحات، أو ما عملته كخطوط تعبيرية بجانب نصوص أدبية، وهكذا أصبح لي دور في مجال النشر والتربية.

عن حال الخط العربي حاليا في العالمين الإسلامي والعربي يقول المسعودي: لا أستطيع الحكم على حال الخط العربي الآن في البلدان العربية والإسلامية، لعدم توافر مجلات تنقل الأخبار والصور.

كل ما أراه في بعض الصحف العربية وفي أثناء شهر رمضان، استنساخ خطوط المدرسة التركية للقرن التاسع عشر، وهي خطوط ثلثية جميلة، لكنها لا تنتمي إلى عصرنا.

لابُد من النظر إلى تاريخ الخط كتطور مستمر وكل قرن جديد جاء بخط جديد، ولابُد من إضافة خط يعكس عصرنا الحالي.

رادف الخط العربي الكتابة القرآنية، كيف تستعمله اليوم؟ هل تستطيع أن تتصرف بالحرية نفسها مع الكتابة القرآنية؟ هكذا سألت المسعودي فأجاب:

عند رؤيتي لأكثر المتاحف التي تحوي آثارا إسلامية وعربية، قديمة وجدت أن الخط كان وسيلة للتعبير والتزيين، تناول مختلف أنحاء الحياة اليومية، كالأواني والموبيليا، إذ نجد إناء من البرونز للأكل كتبت عليه عبارة «العافية»، أو صندوقا لحفظ الكتب كتبت عليه عبارة «العلم نور». ولو تركنا المتاحف

> "معظم خطوطنا العربية الآن، استنسخت من المدرسة التركية في القرن التاسع عشر، وهي خطوط ثلثية جميلة لكنها لا تنتمي إلى عصرنا الحالي"

لنتجول في المعالم المعمارية فهذا ابن زُمرك يعطي شعره للخطاط الذي يزين قصر الحمراء، ويقول في مدح السلطان محمد الخامس: (القرن الرابع عشر)

تَمُدُّ له الجوزاء كف مُصافح
ويَدنُو لها بَدرُ السَّماء مُناجيا

وفي مقبرة شيرين بك آغا (القرن الرابع عشر) بسمرقند يكتب الخطاط عبارة للفيلسوف الإغريقي سقراط تمتد عاليا على الجدار، هذا من جانب، ومن جانب آخر زينت المساجد بالنصوص القرآنية. وكانت هناك أصول وتقاليد تغيرت من قرن لآخر ومن شعب لآخر، فبلدان المغرب العربي تفضل البساطة، بينما تزيد دول المشرق من الألوان والزخارف، خطوط جامع الزيتونة بتونس تكاد لا تُرى لاختلاطها بأحجار الجدار، بينما خطوط الجوامع التركية تعكس الحكم العسكري للإمبراطورية، ويتحول ألف الثلث إلى ما يشابه السيف المسلول ويرسَم بالأبيض على أرضية زرقاء غامقة.

ما أريد قوله إن الخط كانت له استعمالات متعددة في السابق، أما خطوطي فهي كما كل الفنون التشكيلية المعاصرة، وهي التعبير الآني لذاتي الفردية. فمرة أضغط الكلمة وأكسرها أو أقلصها. ومرة أخرى أعطيها الحرية في الفضاء الواسع. لذلك لابُد من استعمال عبارات تسمح بهذا التصرف.

حكمة سقراط بريشة المسعودي

وعن كيفية ترجمة التأثير (الصيني، الياباني، الكوري) في أسلوبه (الفرشاة، الفضاء) يقول المسعودي: البحث المتواصل لغرض التوصل إلى خط حديث ليس لعبة، بل إنه العذاب، فالهدف هو التطور، والتطور يتطلب أحيانا انفصاما ثم قد يأتي الالتئام، أو قد لا يأتي.

أخطُّ كل يوم، منذ الصباح حتى المساء، وعلى مدى سنوات من التأمل والتفكير، في الإنتاج الخَطي وتحليله وعرضه أمام الآخرين وسماع نقدهم والالتفات إلى تقبلهم، وهكذا وباستمرار تكون بعض الخطوط كضوء صغير في نفق مُظلم، أتبعها آملا الخروج من هذا النفق. ولم تعد القيم الجمالية القديمة نفسها تحكم على جودة ورداءة الخط، إنما ولادات جديدة، وقيم جديدة.

وعند التوقف عن الخط ألقي نظرة على نتاج الخطاطين الآخرين في بقع أخرى من العالم، وقسم من هذه التجارب يؤثر في إنتاجي الخطي، لأنها تؤكد ما كنت أبحث عنه. فمثلا كنت أريد أن أخط بشكل مباشر خطوطا سميكة تتجاوز العرض الذي تسمح به القصبة، وطريقتنا القديمة في الخط العربي تتم بربط قلمين من الرصاص على خشبة وإنجاز الخط بهذه الآلة ثم ملء الفراغ داخل الحروف بفرشاة رفيعة، هذا نوع من رسم الحروف، بينما في كلمة الخط نجد الإحساس الآني للخطاط، والخطاط الصيني مثلا يأخذ رأسا فرشاة بعرض الخط المُراد، وينجز خطه، الذي يكون ترجمة مباشرة لأحاسيسه الداخلية، فعملت فرشاة وآلات من الخشب أو الكارتون تشابه منقار القصبة ولكنها أعرض منه عشرات المرات. واستفدت أيضا منهم (أي من الخطاطين الصينيين) رؤيتهم للفضاء وفلسفتهم عن الفراغ المحيط بالخطوط. أعمالي الفنية تعوم في فضاء الورق المطلق كتمثال كبير وضع على خط الأفق في الصحراء، فمكان طفولتي كان صحراء النجف، وصور الفضاء المطلق التي رسمت في قلبي منذ الطفولة مازالت تراودني.

وكيف تطورت إلى استعمال اللون؟

كانت الألوان عندي رغبة داخلية عميقة في أثناء دراستي في «البوزار» وبتأثير من الفن الأوروبي كُنت أبذُر الألوان على اللوحة. ولكن في العام ١٩٧٥ شاهدت فنانا كوريا يرسم أمام الجمهور، ووضع أمامه على المنضدة كل الألوان. استمر يرسم لمدة ساعتين بالأسود فقط والألوان الرمادية المنحدرة عنه، وعندما انتهى وضع نقطة حمراء وأخرى صفراء، وكان رسمه جميلا جدا ومؤثرا، فتعلمت منه ضرورة «البخل» بالألوان.

وبعد هذا اللقاء بقيت ثلاث سنوات أعمل لوحاتي بالألوان السوداء فقط وتدريجيا دخلت الألوان الدافئة خطوطي، ثم الألوان الزرقاء.

ومن وصفات حبر الخطاطين القدماء، ومن طرق تحضير الألوان التي تعلمتها هنا، أحضر الألوان بنفسي، إذ أشتري الأصباغ على شكل «بودر»، وأخلطها بالصمغ العربي فتبدو ألواني ذات لمسات شخصية، وهكذا أجدني أحيانا أمام عمليات كيمياوية بسبب تعدد المصادر للألوان، فمنها ما هو مستخرج من الأرض عبر سحق وتصفية الأحجار الملونة، ومنها ما هو آت من النباتات، وأخيرا هنالك مصادر حيوانية للألوان كما في بعض دول المغرب، وحتى الآن تستعمل المدارس القرآنية صوف الغنم المحروق مع الصمغ لعمل حبر بنّي اللون.

وعن الخط المفضل لديه يقول: كل الخطوط جميلة عندما تجد المكان الملائم لها، فالخط الديواني ذو الاستدارات الكثيرة يعطي مظهرا نغميا ويلائم العبارات الشعرية، بينما الخط الكوفي الذي يوحي شكله بالبناء والهيكل الصلب يلائم العبارات الفكرية.

وعن رأيه في مستقبل الخط، وفي مهنة الخطاط يقول المسعودي: ليس سهلا، ومن موقعي البعيد عن العالم العربي أن أتخيَّل مستقبل الخط ومهنة الخطاط، ولكن حسب معلوماتي إنه يمكن تقسيم الخط والخطاطين بشكل عام إلى اتجاهين:

الأول استمرارية الخط القديم: في المجال التجاري، وهذه مهنة تنافسها حاليا وسائل التكنولوجيا

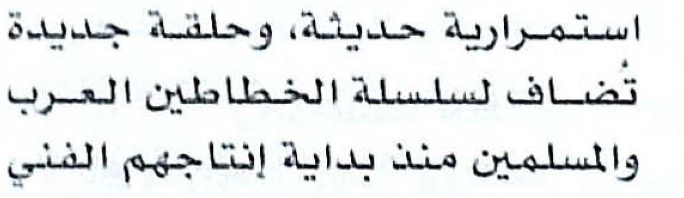
النار كما صورها بريشته

في عمل الحروف، فعندما كنت خطاطا في بغداد (العام ١٩٦١ - ١٩٦٩) كان للخطاط الصحافي والتجاري دور مهم.

وعمل خطوط كما هي خطوط المدرسة التركية للقرن التاسع عشر كضرورة (كما هي حال الموسيقى الكلاسيكية في الغرب) ولكن لابُد من دعم مالي للخطاط. فقد شاهدت الخطاط حامد الآمدي (العام ١٩٨٠) يعيش حالة من الفقر لا تناسب وضع أكبر خطاط في البلدان العربية والإسلامية في ذلك الوقت.

أما الطريق أو الاتجاه الثاني... فهو إنتاج خطوط أخرى لعصرنا الجديد حيث يكون الخطاط كأي فنان تشكيلي، يعرض لوحاته الخطية، ويعيش من بيعها فتكون هذه اللوحات منطلقة من قيم فنية محلية ولكن باكتسابها قوة تعبيرية وتشكيلية يمكن أن تأخذ مكانها في حركة الفن التشكيلي العالمية.

ولا يجب هنا الخلط بين ما أقوله وحركة الفنانين الذين يضعون حروفا في لوحاتهم دون معرفة قوانين الخط، وليس المقصود هنا ما يسمى «الحروفية»، ومن دون الحكم على هذه اللوحات فإنها تيار آخر، والمقصود بما أقوله هو استمرارية حديثة، وحلقة جديدة تُضاف لسلسلة الخطاطين العرب والمسلمين منذ بداية إنتاجهم الفني المتميز بالبحث الفني، ويمكن تحديد زمنه منذ الدولة العباسية، واستمر بالتطور والإبداع في زمن كل جيل من أجيال الخطاطين ◆



http://perso.wanadoo.fr/hassan.massoudy/

موقع شخصي للخطاط حسن المسعودي يقدم نبذة عن حياته وأعماله ومعارضه ومؤلفاته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرتبط التجديد - أيا كان نوعه - بالهدف من عملية التجديد ذاتها. فقد يكون في بدايته يهدف إلى مسايرة وضع محدد أو حالة معينة ثم يتأصل. وقد يكون مرتبطا برغبة التغيير ذاتها، إلا أن التجديد في حد ذاته له مقومات وعناصر تكون سببا ودافعا أساسيا وقويا لعملية التجديد ذاتها. ومن أهم تلك العناصر العنصر الثقافي وقوة درجة الاحتكاك بالحضارة القائمة. أما العنصر الثاني فيتشكل من القوة الاقتصادية التي تمد طالب الثقافة بالإمكانات العلمية والفنية والأدبية التي ترتقي إلى مستوى معطيات الزمن الذي يعيش فيه. ولكن يبقى التجديد والتغيير مهما كان نوعه أو هدفه سمة من السمات البشرية التي تدفع بحضارة الشعوب إلى الأمام.

د. يوسف الرشيد - الكويت

منذ بدايتها وحتى الآن... وبالتطبيق على مصر والكويت:

التجديد في الموسيقى العربية

من المعروف أن الفنون الموسيقية تتأثر بشكل مباشر وسريع إلا أن تأثرها سريع الوضوح لاحتكاكها المباشر بعامة الناس، والإصرار أو الاستمرارية في طلب التجديد والتغيير في الموسيقى تواجه في كثير من الحالات تصلب الآراء القديمة التي تصارع تغيرات الزمن للإبقاء على موسيقى حاضرها وموروثات ماضيها على ما عليه دون المساس به أو محاولة تغييره الشكل الذي تعارفوا عليه إلى شكل قد يكون برأيهم لا يرتقي إلى مستوى ما اعتادوا سماعه، وبذلك تحدث ردة فعل تؤدي إلى انقسام المجتمع وبروز آراء متضادة. الرأي الأول يمثل الجيل القديم الذي يدافع عن موسيقى ماضيه وحاضره، والرأي الآخر يمثل جيل الشباب الذي تزعم قيادة التجديد لما هو موجود أصلا من موسيقى أو خلق موسيقى جديدة لا صلة لها بالماضي، وعلى هذا الأساس يفقد المجتمع - وبشكل مؤقت - تماسكه في عملية الخلق الجديد ومن ثم يتطور هذا التفكك ليصل إلى مرحلة عدم وضوح الرؤيا بالنسبة لما ينتجه الشباب من مستوى موسيقي يعجز الجيل القديم عن مسايرته.

إن آلية الانتقال من القديم إلى الجديد في الموسيقى لا تأتي بشكل مفاجئ يربك المجتمع، بل إن هذا الانتقال يأتي بشكل متدرج ليعطي المجتمع فرصة التعديل والحذف والإضافة لما هو جديد من جهة، ومن جهة أخرى محاولة استيعابه بشكل مقنع من قبل الجيل القديم، ومن خلال ذلك التدرج في القبول أو الرفض، وهي عملية قد تأخذ من وقت المجتمع حسب قوة درجة الاستيعاب، وقد تطول أو تقصر، إلا أنها فترة محسوبة على المجتمع بفترة خلق وإبداع موسيقي، بغض النظر عن قوة أو نوعية ذلك الإنتاج، وعلى ذلك نجد بداية فترة التعامل مع الموسيقى الجديدة تتخللها فترات ركود وخمول نتيجة تخلخل عملية القبول والرفض من قبل المجتمع، حيث تذبذب مقدرة الجيل الجديد في إقناع الجيل القديم بما يقدمه من إنتاج موسيقي، يكون في نظر الجيل القديم أقل من المستوى المطلوب الذي يقنعه بشكل لا مناقشة فيه.

إن صراع الأجيال بهذا الصدد يشكل ظاهرة صحية لابد منها، وقبول أو رفض ما يقدمه الجيل الحديث من إنتاج فني موسيقي لابد له من أن يمر بهذا الصراع أو قل بهذه الفترة، إن جاز لنا هذا التعبير، ليصل إلى قمة ما يناسب الحضارة القائمة والقادمة، وعلى ذلك نجد على مر العصور وبمعظم الحضارات موجات من التعنت والتمسك بالقديم، ففي حضارة الرومان على سبيل المثال نجد موقف المتقدمين في السن حول تحديث الموسيقى الرومانية يتسم بالتصلب والتمسك بالقديم، لأن المؤلفين الذين يمثلون الحداثة أخذوا يهجرون ما كان يمتاز به النمط القديم من تمتع ووقار، وأنهم كانوا يتلفون أذواق الشباب وأعصابهم بالأنغام الشاذة، والآلات الصاخبة. وهناك الكثير من هذه المواقف عبر التاريخ التي تبين مدى تمسك الجيل القديم بما يقدمه من فنون موسيقية ورفض بشكل قاطع لما يقدمه الشباب من محاولات التجديد والتغيير، ولنا في التاريخ العربي القديم والمعاصر أمثلة كثيرة من هذا النوع، الأمر الذي يتحتم معه أن نقف الآن لنقيم تجربة الانتقال الحضاري من القرن العشرين إلى القرن الواحد والعشرين، والتي نعيشها الآن بشكل يختلف عن تجربة الأجيال السابقة لنا، فهم، وإن عالجوا مشاكل آلية الانتقال الفني الموسيقي لديهم بطريقتهم الخاصة، إلا أن تطور الزمن في المرحلة الحالية مع التطور التكنولوجي الحديث يشكل العامل الأهم في مراحل الانتقال من القرن العشرين إلى القرن الواحد والعشرين، أي أن التعامل الموسيقي إن كان نظريا أو عمليا أصبح يتعامل مع التكنولوجيا الحديثة بشكل ينم عن حرفنة ومقدرة من قبل الفنان الحديث، فهو وإن انفصل عن الجيل القديم بآرائه وأطروحاته، إلا أن اتصاله بالعالم الحديث المتمثل في التكنولوجيا الحديثة وعلى رأسها الحاسب الآلي قد وضع قدميه موضع الاستعداد ليخطو الخطوة الأولى بطريق الوصول إلى موسيقى القرن الواحد والعشرين. صحيح أن جيلنا الحالي والسابق لنا لا يستسيغ معظم ما يقدمه جيل الشباب الحالي من موسيقى، إلا أننا بصدد موسيقى مرحلية انتقالية تمهد لموسيقى المرحلة القادمة، أو قل موسيقى القرن الواحد والعشرين، التي بنيت لتناسب أذواق شباب نهاية القرن العشرين.

> "في البدء ظهرت الموسيقى العربية في الحجاز ثم تطورت إبان حكم الدولة الأموية، وبلغت أوج عظمتها في العصر الذهبي للدولة العباسية، فاستطاعت الوصول واختراق أوروبا التي أسست عليها موسيقاها الحديثة"

كلمة أخيرة لابد منها. إن الزمن يتغير ولا يقف عند حدود معينة، وما يناسب شباب اليوم قد لا يعجب شباب الغد، وما يطرح الآن من آراء سواء من الجيل القديم أو من الشباب أنفسهم لا يشكل خطرا على الموسيقى العربية بشكل عام أو الموسيقى الخليجية بشكل خاص، فهذه سنة الحياة في التغيير والتجديد لابد منها وإلا أصبح شبابنا بشر القرون الوسطى بالنسبة لحضارة القرن الواحد والعشرين. ولا نحجر على تطلعات الشباب، فالمستقبل لهم، ولهم حق الدخول فبه بالشكل الذي يرتضونه لأنفسهم، ولو تمسك الأجداد بموسيقاهم لما استطعنا اليوم معرفة كيفية التعامل مع موسيقى الحاسب الآلي. علينا الانتظار وترقب ما يصل إليه شباب هذا الزمن ولا ضرر من الانتقاد الهادف إلى الإصلاح إن كان هناك خلل، ولكن وضع العصا في أثناء دوران العجل قد يضر بالاثنين معا ولا يعود بالفائدة على الجميع، وعليه لابد من الانتظار، فقط علينا الانتظار.

الموسيقى العربية وعصر التجديد في العصر العباسي

تشكل الفنون الموسيقية بالدولة العباسية أحد مقاييس التقدم الحضاري الذي كانت عليه الدولة العربية في التاريخ، فهي مع كونها عربية الأصل والمنبت إلا أنها استطاعت أن تخترق أجواء أوروبا ليؤسسوا عليها موسيقاهم التي أصبحت تعرف بالموسيقى العالمية الآن، ولكن هل ظهرت تلك الموسيقى بشكل مفاجئ أم أنها تكونت على مر الأيام وتقادم الزمن؟ تدلل معظم المراجع العربية على أن منبت تلك الموسيقى في الحجاز ثم صلب عودها إبان حكم الدولة الأموية (٦٦١ - ٧٥٠)، ولكنها لم تبلغ أوج عظمتها إلا في العصر الذهبي للدولة العباسية (٧٥٠ - ٨٤٧)، ففي هذه المرحلة من التاريخ العربي نشط الوسط الفني بشكل غير عادي ليشمل العلوم الموسيقية بشتى فروعها، فمن كتابة التاريخ الموسيقي والشعري المتمثل في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني إلى كتاب الموسيقى الكبير للكندي، إلى بحوث في النغم والإيقاع للخليل بن أحمد والكتابة الموسيقية للفارابي وابن سينا، ناهيك عن عظماء مغني ذلك العصر من أمثال إبراهيم الموصلي وابنه إسحاق الموصلي وابن جامع ومخارق وغيرهم كثيرون، إلا أن التاريخ الموسيقي لهذه الفترة يقف عند شخصية موسيقية كان لها الأثر الواضح والقوي في مسار الحركة الموسيقية لتلك الفترة، فهذه الشخصية وإن مثلت بصياغتها النغمية طابع وأسلوب الموسيقى العربية القديمة، إلا أنها تزعمت قيادة التجديد والتنويع لموسيقى ذلك الوقت، فإبراهيم بن المهدي كان محور

التجديد والتغيير لما هو متداول من غناء في ذلك الوقت، إلا أنه واجه تذمر العامة والخاصة بسبب التغيير الذي أحدثه في الغناء.

قال إسحاق الموصلي عن إبراهيم بن المهدي: كان أشد خلق الله إعظاما للغناء، أحرصهم عليه، أشدهم منافسة فيه، وكانت صنعته لينة فكان إذا صنع شيئا نسبه إلى غيره لئلا يقع عليه طعن أو تقريع، فقلت صنعته في أيدي الناس مع كثرتها، وكان إذا قيل له فيها شيء يقول: إنما أصنع تطربا لا تكسبا، واغني لنفسي لا للناس، فأعمل ما اشتهي. وكان حسن صوته يستر عور ذلك. وكان الناس يقولون: لم يُرَ في جاهلية ولا إسلام أخ وأخت أحسن غناء من إبراهيم بن المهدي وأخته علية. وكان إبراهيم يجادل إسحاق ويأخذ عليه في مواطن كثيرة إلا أنه كان لا يقول له ويظهر إسحاق خطأه وكان أعلم الناس بالنغم والوتر والإيقاعات، أطبعهم في الغناء وأحسنهم صوتا. وكان مع علمه وطبعه ومعرفته يقصر عن الغناء القديم، وعن أن ينحوه في صنعته، فكان يحذف نغم الأغاني الكثيرة العمل حذفا شديدا ويحققها على قدر ما يصلح له ويفي بأدائه، فإذا عيب ذلك عليه قال: أنا ملك وابن ملك وإنما أغني على ما أشتهي. فهو أول من أفسد الغناء القديم. ويوضح قول إسحاق الموصلي وهو أستاذ عصره مدى انتقاده لإبراهيم بن المهدي في لين الصنعة وهو ما يقابل في تاريخنا الحديث انتقاد الجيل القديم لجيل الشباب حول الفروق في صياغة الجملة الموسيقية مثل صياغة الجمل الموسيقية في الأدوار والموشحات القديمة التي تتسم بالثقل والرزانة، وصياغة الجملة الموسيقية بتاريخنا الحديث وبزماننا الحاضر التي تتسم بالخفة والرشاقة والبعد عن التعقيد، إلا أنه يوضح في مكان آخر رأي الناس في إبراهيم بن المهدي حين قال: لم يرَ في جاهلية ولا إسلام أخ وأخت أحسن غناء إبراهيم بن المهدي وأخته علية، ثم يصفه بأنه عالم بالنغم والإيقاع في موقع آخر من حديثه، ثم يعيب لعجز إبراهيم بن المهدي أن يؤدي الغناء القديم ويزيد في ذلك بنعته بصفة أول من أفسد الغناء.

وإن دل هذا النقد لإبراهيم بن المهدي على شيء، فإن دلالته تؤكد تمسك إسحاق الموصلي وأنصاره بالقديم ورفض ما يطرح من جديد الرفض التام، مهما كان نوعه أو هدفه، وعلى ذلك فقد انساق في هذا التيار أيضا الشعر الغنائي، حيث بدأ في انصراف الشعراء عن الأوزان الطويلة المعقدة، حتى في أكثر فنون الشعر جدية، وإقبالهم على الأوزان الرشيقة الخفيفة التي تلائم الغناء المجدد في المجالس والمنتديات ودور اللهو والرقص وغيرها، وكان فن الغزل هو محور الغناء دائما.

لقد أصبح لصناعة إبراهيم بن المهدي في الموسيقى مدرسة لها أنصار ومحبون، لهم مكانتهم الفنية والأدبية من أمثال مخارق ويحيى المكي وابن جامع وغيرهم من أعلام مغني الدولة العباسية. بل لقد وجدت هذه المدرسة قبولا من الكثيرين لجدة ويسر تناوله على الناس، وبعده عن التكلف والتعقيد الفني، فضلا عن مسايرته لطبيعة الحياة في تطورها وعدم الجمود بقافلتها التي ينبغي ألا تتوقف عن السير.

إننا لا نملك فرصة سماع نموذج من تلك الموسيقى، التي ترددت في تلك الفترة كي نحلل أنغامها ونقيمها بالشكل العلمي التقييم الصحيح، ولا نملك أيضا أن ننتقدها أو ننحاز إلى جانب ضد الآخر، ولكن لنا أن نستنتج حقائق تلك الموسيقى مستندين إلى ما نقله لنا التاريخ الموسيقي من وقائع، وأولاها حقيقة قيام الموسيقى الأوروبية العالمية على أنقاض الموسيقى العربية، أو بالمعنى الأصح قيام تلك الموسيقى معتمدة على ما استمدته من أصول الموسيقى العربية. ونحن من هذا المنطلق لو تفحصنا تلك الموسيقى فإننا سنجدها على مستوٍ عالٍ جدا من التقدم والازدهار، وهي بدورها كموسيقى لم تصل إلى هذا المستوى إلا لكونها معتمدة على أساسيات قوية مكنتها من الوصول إلى هذا المستوى، وعليه فإن الاستنتاج الأهم من كل ذلك هو أن الموسيقى العربية في ذلك الوقت قد تخطت حدود البساطة والعفوية وأنها على درجة عالية من التقدم الذي يناسب عصرها الذي عاشت به، حتى إننا نجد ملك إنجلترا جورج الثاني يرسل ابنة أخيه الأميرة «دوبانت»، على رأس بعثة من بنات الأشراف، لتلقي العلم والمعرفة في المعاهد العربية ببلاد الأندلس، وهذا كاف بأن الموسيقى العربية في ذلك الوقت قد تخطت حدود الأرض العربية لتصل إلى أوروبا عن طريق الأندلس.

نعود لموضوعنا الأساسي ونقول إن الانتقاد الذي وجه إلى مدرسة إبراهيم بن المهدي لم يكن إلا دافعا للوصول بموسيقى ذلك الوقت إلى قمة الازدهار والتقدم، ولولا ضعف الخلافة العربية - ومن ثم سقوطها - الذي أدى إلى اندثار تلك الموسيقى، لكانت الموسيقى العربية تتربع على عرش موسيقات العالم الآن.

الموسيقى العربية الحديثة:

من الصعب أن نثبت بشكل قاطع أن ما يتردد من موسيقات على مستوى الوطن العربي الآن ما هو إلا أصداء تلك الموسيقى التي صعدت بصعود الحضارة العربية ومن ثم سقطت بسقوطها، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نتبين بوادر موسيقى إقليمية مقسمة كتقسيم العالم العربي إلى دول مستقلة عن بعضها وبخصوصيات سياسية واقتصادية تأخذ شكل الانفراد باتخاذ القرار الذي يناسبها كدولة مستقلة بذاتها، فبعد استقرار الوضع السياسي في الوطن العربي ككل، وعلى يد العثمانيين - على الأخص - بعد حروب طاحنة وأوبئة كادت تقضي على شعوب بكاملها، تنفس العالم العربي الصعداء، حيث ظهرت موسيقى جديدة لم يكن للوطن العربي عهد بها، وهذه الموسيقى مع كونها طبعت بالطابع العربي إلا أن الخصوصية كانت تغلب على أسلوب صياغة الألحان بها مع انفراد كل دولة بقوالبها الموسيقية، التي اختلفت من حيث الشكل والمضمون. ولكي نعطي هذا الموضوع حقه لا بد من اتخاذ نماذج عربية دولية نبين من خلالها مسار كل نوع من أنواع تلك الموسيقى، ومن ثم معرفة التجديد والتطوير لتلك الموسيقى، وعليه سيكون محور حديثنا التالي حول الموسيقى في مصر لعراقتها التاريخية في هذا المجال، ثم نعرج على الموسيقى في الكويت التي تعتبر نموذجا يمثل الموسيقى الخليجية بشكل عام.

> ”وضع الموسيقار عبده الحامولي ركائز الموسيقى الحديثة، حيث عمل على تحرير الأغنية المصرية من النبرات التركية، بينما قدم سيد درويش بموهبته الفطرية أعذب الألحان المعبرة عن الروح المصرية“

الموسيقى في مصر من القرن ١٩ إلى القرن ٢٠

المدرسة الحديثة الأولى:

تعتبر هذه الفترة من المنتصف الثاني للقرن الثامن عشر وإلى بداية القرن التاسع عشر تقريبا، فترة مهمة في مسار الحياة السياسية والاقتصادية في مصر، الأمر الذي انعكس بدوره على الحياة الموسيقية بشكل عام، فمصر وإن مرت بنكبات سياسية واقتصادية خلال تاريخها الطويل إلا أنها استطاعت النهوض من جديد لتعاود مسيرتها العلمية والثقافية والفنية التي توقفت منذ بدأ الضعف يدب في الخلافة الإسلامية ثم سقوطها على يد المماليك، ثم حكم العثمانيين بعدهم.

حقيقة الأمر أن الفترة من سنة ١٨٣٦م - ١٩٠٠م تقريبا قد تميزت بظهور رائد النهضة الموسيقية الحديثة في مصر ومؤسس المدرسة الأولى للفن الغنائي الموسيقار عبده الحامولي، فهذا الرجل وإن بدأ بوضع ركائز الموسيقى الحديثة لوطنه من نقطة الصفر، إلا أنه استطاع أن يشق طريق الفن بخطا ثابتة وضعت الموسيقى المصرية في مقدمة موسيقات العالم العربي، حيث عمل على تحرير الأغنية المصرية من النبرات التركية التي كانت عالقة بها، وميزها بالطابع المصري الواضح الأسلوب والمنهج، وكانت أغانيه كلها تمتاز بدعوتها إلى الأمل والرجولة وتمجيد البطولة والجراة.

القصبجي في بروفة مع أم كلثوم

وهكذا انطلق عبده الحامولي يغرد في سماء مصر حاملا لواء التجديد والتطوير لموسيقى من قبله من فنانين، ولم يكن هذا التطوير سهلا بالنسبة لعبده الحامولي، إذ إنه وجد كثيرا من العقبات تحول دون تمكينه من هذا التطور، إلى حد أن قاطعه أهل الفن - في ذلك الوقت - ووصموه بالشذوذ عن القديم، وقاطعوه فترة من الوقت لخروجه عن ألحانهم وأغانيهم، إلا أن عبده الحامولي صمد أمام هؤلاء الذين وصفوهم بالرجعية إيمانا منه بموسيقاه، إذ إنه كان على يقين أن فنه الذي يتجاوب مع الطبيعة المصرية لابد أن ينتصر، ومن أشهر فناني مدرسة عبده الحامولي، زوجته ألمظ، ومحمد والست نزهة، وسلامة حجازي، ويوسف المنيلاوي، ومحمد السبع، وأحمد صابر، وعبدالحي حلمي، والسيدة السويسية، والسيدة اللاوندية. ولولا نجاح عبده الحامولي في مدرسته الجديدة التي كان لأسلوب التجديد والطوير فيها الأثر القوي، لما تجمع حوله مجموعة من فنان عصره وتتلمذوا عليه، حتى إننا نلاحظ بروز الحديث حول القوالب الغنائية واكتمال عناصرها الفنية. في ذلك الوقت تظهر في فترة ظهور عبده الحامولي نفسها، وعلى ذلك سينصب حديثنا التالي حول القوالب الغنائية والآلية التي ترددت في تلك الفترة.

القوالب الغنائية والآلية في المدرسة الحديثة الأولى بمصر

قبل أن نسترسل في الحديث عن المدارس في مصر، يجدر بنا أن نتعرف على نوعية القوالب الغنائية الآلية التي ظهرت في هذه الفترة، حيث من المهم معرفة نوعية القوالب، لما لهذه المعرفة من أثر في عملية مسار الحركة الفنية في مصر، وعلى ذلك فإن القوالب التي سنتحدث عنها تشكل الأساسيات المهمة في الغناء المصري.

١- قالب الدور:

ظهر قالب الدور في منتصف القرن التاسع عشر وهو صيغة غنائية مصرية، ويكتب باللغة العامية ويتألف من قسمين: الأول يُسمى (المذهب) والثاني يسمى الغصن (وكان الدور) في أول نشأته يتكون من مذهب ومجموعة أغصان متشابهة اللحن، ثم أصبح يتكون من مذهب وغصن واحد أو اثنين على الأكثر، ويصاغ المذهب عادة على إيقاع المصمودي، وتشترك جماعة المنشدين مع المغني في ترديد بعض مقاطع الدور، في حوار بديع وغناء الآهات التي تتخلله وهو ما يسمى (الهنك). وهي عبارة عن آهات يتبادل بواسطتها المطرب والمجموعة الجمل الموسيقية.

٢- الموشح:

هو فن من فنون العرب في مجال النظم، ويرجع عهده إلى أكثر من ألف سنة بعد أن فتح العرب الأندلس لأول مرة العام ٩٣هـ (٧١١م)، واستتب لهم الأمر واستقر بهم المقام. وكان الموشح ينظم بالشعر، ثم بدأ يدخله بعض الألفاظ العامية كما إنه لا يرتبط بميزان شعري واحد مما يكسبه نوعا من التلوين، ويصاغ الموشح في إيقاع موسيقي خاص يختلف عن إيقاع القصيدة، وأول من نظم الموشح في الأندلس، مقدم بن معافى القبري (٢٢٥ - ٢٩٩هـ) في أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، ومن بعده أحمد بن عبد ربه القرطبي، صاحب (العقد الفريد)، ثم عبادة بن القزاز

على عهد ملوك الطوائف.

٣- القصيدة:

تعتبر القصيدة من أقدم أنواع الغناء على الإطلاق، إذ كانت أبيات الشعر العربي هي مادة الغناء في جميع العصور، والقصيدة هي مجموعة منتقاة من الأبيات الشعرية الموزونة المقفاة ذات البحر الشعري الواحد، وينفرد المطرب بأدائها دون أن يصاحبه أحد من جماعة المنشدين، وميزاتها الواحدة السايرة، وكانت القصيدة في مرحلتها الأولى تعتمد على الارتجال، ولم يكن لها لحن ثابت، وعلى يد عبده الحامولي أصبح لها بناء لحني محدد، لا يخرج عنه كل من يؤديها من المغنين.

القوالب الآلية في موسيقى مصر

تلك هي أهم القوالب الغنائية في ذلك العصر، أما من حيث القوالب الآلية في تلك الفترة، فإن تحديد بداية التعامل معها مرتبط ببداية انتشار الموسيقى التركية في مصر، حيث عرفت الموسيقى الآلية في عصر محمد علي باشا الكبير، الذي أنشأ مدرسة للموسيقى العسكرية في القاهرة، ومدرسة للآلاتية، أي لعازفي الآلات الموسيقية، ومن هاتين المدرستين بدأت الخطوة الأولى للموسيقى البحتة في مصر، وكانت خطوة متعثرة شديدة البطء، لأن الآلاتية لم ينتجوا شيئا من الموسيقى البحتة وانزوى أصحاب الموسيقى العسكرية في ثكناتهم عن الجمهور.

وفي عهد عباس باشا الأول المتوفى سنة ١٨٥٤م، وعهد سعيد باشا المتوفى سنة ١٨٦٣م، ثم في عهد الخديوي إسماعيل الذي بدأ سنة ١٨٦٣م وانتهى سنة ١٨٧٩م، توافدت إلى مصر مجموعات متتابعة من العازفين القادمين من لبنان وكان من أهمهم أنطوان الشوا والد سامي الشوا عازف الكمان الشهير الذي يعتبر حضوره بداية حقيقة لموسيقى الآلات في مصر، أما قوالب الموسيقى الآلية البحتة، فقد عرفت في مصر عندما انتشرت الفرق الموسيقية التركية التي جلبت معها عند قدومها إلى مصر قوالب تمثلت في:

١- البشرف:

هو أكبر أنواع التأليف الموسيقي، وبشرف أصلها «بشرو» وهي كلمة فارسية وتركية معناها مقدمة أو دليل، ويتألف البشرف من أربعة أجزاء رئيسة، كل جزء يسمى (خانة)، ويفصل بين كل خانة وأخرى ما يسمى (التسليم)، يتكرر بين الخانات ويختم به البشرف.

٢- السماعي:

السماعي صورة مصغرة من البشرف، ويتكون من أربعة أجزاء رئيسة، كل جزء يسمى (خانة) ويفصل بينها جزء صغير يسمى (التسليم)، ويرتبط السماعي عادة بإيقاع السماعي الثقيل: عشرة على ثمانية

محمد الموجي

محمد عبدالوهاب

بالنسبة للخانات الثلاث الأولى، أما الرابعة والأخيرة فتوزن على إيقاع ثلاثي ثلاثة على أربعة.

(٣) اللونجا:

هي قطعة موسيقية تشبه البشرف من حيث التكوين، ولكنها سريعة ويميزها كونها ثنائيا وتمتاز بطابعها النشط وكانت أصلا من أنواع الرقصات الشعبية في تركيا.

(٤) التقاسيم:

عزف انفرادي على الآلات المختلفة وهي ترجمة للغناء بلفظ (يا ليل يا عين) وتعد اختبارا لبراعة العازف في الأداء وقدرته على الابتكار ومهارته في الانتقال من مقام موسيقي إلى آخر، وتفهمه لخصائص النغمات، علما بأن التقاسيم تعتبر من مبتكرات العرب.

والتقاسيم نوعان: الأول مطلق لا يتقيد فيها العازف بإيقاع معين ؛ وهو النوع الشائع، والثاني موزون يلتزم فيه العازف بإيقاع كالبمب مثلا.

(٥) التحميلة:

تتألف من جملة موسيقية من مقام معين، تتكرر، ويتخللها تقاسيم موزونة على الآلات ، وميزانها الواحدة الكبيرة، وتختتم بالجملة التي بدأت بها.

(٦) الدولاب:

مقطوعة استهلاكية، ودولاب كلمة تركية بمعنى خزانة، وتطلق على النغم التصاعدي تدريجيا، ويبدأ به المطرب وصلته الغنائية ، وقديما كان الملحنون يستعينون بالدولاب كمقدمة للقصائد والأدوار.

تلك هي القوالب التي اعتمدت لتمثل الموسيقى الآلية المصرية الحديثة، ذلك مع اعتراف معظم مؤرخي الموسيقى بأنها قوالب تركية الأصل، ولكن هل ظلت تلك القوالب دون تدخل من قبل الفنان المصري؟ أم أنه حاول إيجاد مخرج لتمصير الموسيقى الآلية في مصر؟

هذا ما سنعرفه عندما نتحدث عن المدارس الموسيقية والغنائية التي تلت عصر عبده الحامولي في مصر.

المدرسة الحديثة الثانية في مصر

من الصعوبة أن نحدد بشكل دقيق نهاية المدرسة الأولى وبداية المدرسة الثانية، إلا أن وضوح نوعية الاختلافات الفنية فيما بين المدرستين، ومن ثم بروز شخصية فنية تقود العمل الفني إلى الأمام على مستوى الساحة الفنية، يدفع المراقب لأن يحدد ولو بشكل تقريبي بداية المدرسة الجديدة، حيث استمر رواد المدرسة الأولى في عطائهم الفني إلى فترة ظهور الشيخ سيد درويش ١٨٩٢م - ١٩٢٣م الذي يعتبر من تلاميذ المدرسة الأولى، إلا إنه انفرد بأسلوب صياغة الألحان الذي ميزه عن غيره من معاصريه، فسيد درويش، وإن صاغ ألحانا تتماشى مع أصول المدرسة الأولى، إلا أن موهبته الفنية الفطرية ساقته لأن يحاكي طبقات الشعب المصري بأعذب الألحان التي استمدها من الروح المصرية التي يغلب عليها طابع الخفة والرشاقة، حيث يصف ولادة أحد ألحانه وصفا يدل على أن الشارع المصري له التأثير القوي في تكوين شخصية الشيخ سيد الموسيقية، حيث يقول:

كنت أسير في أحد شوارع القاهرة على غير هدى، وإذا بي أسمع نداء لطيفا «يهون الله... يعوض الله» وتلفت فرأيت سقاء وقربته على ظهره يردد النداء ويمضي على مهل، وتابعته عن كثب قرابة ساعة، ثم عدت بعدها إلى منزلي وسرقت مطلع اللحن من النداء الذي سمعته كله.

> ”
> عرفت الموسيقى الآلية في مصر إبان حكم محمد علي، الذي أنشأ مدرستين: الأولى للموسيقى العسكرية، والثانية «للألفية» ومن هاتين المدرستين بدأت الخطوة الأولى لظهور الموسيقى البحتة
> “

ومن يومها عرفت فضل الشارع، أخذت منه الكثير، واستفدت منه الكثير، فالشعب هو الفنان الأصيل إلا أن ألحانه امتازت عن غيرها بأنها لا تستهدف التطريب فقط بل جعل اللحن مرتبطا بالمعنى للكلمة، إذ يحدث في السابق أن قصيدة يأس تغنى بلحن راقص، بينما في هذا المعنى لدى سيد درويش نجده يصور المعنى الحقيقي للكلمة من خلال صياغة الجمل الموسيقية التي تناسب وقار الكلمة، وعلى ذلك نجد سيد درويش يضع الموسيقى المصرية في مستوى التعايش الروحي الذي ما لبث أن كون مدرسة لها أصولها وقواعدها، التزم وزاد عليه من أتى من بعده.

القوالب الغنائية في المدرسة الحديثة الثانية بمصر

(١) الطقطوقة:

استمر الدور والموشح مسيطرين على الساحة الفنية إلى سنة ١٩١٠م تقريبا، حيث ظهر قالب الطقطوقة الذي وجد معارضة من قبل مؤسسي الحركة الموسيقية الحديثة في ذلك الوقت، وقالب الطقطوقة اكتشف بطريق الصدفة، حيث كان محمد علي لعبة يلهو بالألحان والأوزان والإيقاعات تمهيدا لتلحين «دور» لأحد المطربين وفجأة انبثقت من بين يديه - بلا قصد منه - أغنية صغيرة رشيقة سريعة خفيفة الظل تتألف من «مذهب» وبضعة أغصان، في جملة لحنية واحدة تتكرر في كل غصن من أول الأغنية إلى آخرها، لم يفطن محمد على لعبة في البداية إلى أنه قد صاغ قالبا غنائيا خاصا، ولما سمعت منيرة المهدية هذا اللون من الغناء قالت له بإعجاب «إيه القطقوطة الحلوة دي ياسي محمد؟!» ومنذ تلك اللحظة صار اسم هذا القالب الغنائي الجديد «قطقوطة» ثم دخل عليه التحريف بعد قليل فتحول إلى طقطوقة.

انفجر هذا الشكل الغنائي الجديد كالقنبلة في عالم الغناء، واجتمعت حوله أسماع الملايين ولكن نجاح الطقطوقة لم يحول كبار الملحنين المحافظين عن ولائهم لفن الدور، واعتبروا أن الطقطوقة حيلة فنية خبيثة لطرد الدور من ساحة الغناء، ولهذا امتنع الشيخ محمد المسلوب عميد طائفة المغنين عن تلحين الطقاطيق، وامتنع كبار المغنين عن غنائها استخفافا بها واحتراما لمكانة فن الدور عندهم، إلا أن هذا ظل يتجاذب فيما بين الرفض والقبول إلى أن استقر في النهاية كقالب موسيقي مكتمل العناصر الفنية.

٢- المونولوج:

نوع من الغناء ينفرد المطرب بأدائه، ومونولوج كلمة يونانية تتكون من لفظين (مونو) بمعنى فرد، و(لوج) بمعنى أداء انفرادي، ويكتب المونولوج باللغة العامية في أغلب الأحيان، وأحيانا أخرى باللغة الفصحى، وهو متعدد الأوزان الشعرية ويروي قصة ذات مضمون ولها بداية ونهاية. بدأ ظهور المونولوجات في الروايات الغنائية على المسرح في الألحان التي يؤديها منفردا بطل الرواية أو البطلة، ثم تطور المونولوج على يد الفنان محمد القصبجي حيث أعد له مقدمة موسيقية خاصة، وعنى فيه بعنصر التعبير الموسيقي، ويعتبر مونولوج (إن كنت أسامح وأنسى الأسية) الذي لحنه للسيدة أم كلثوم العام ١٩٢٧ أساس هذا التطور.

٣- الديالوج

نوع من الغناء يؤديه صوتان هما عادة مطرب ومطربة، وظهر في بادئ الأمر على المسرح في الروايات الغنائية، كأفلام محمد عبدالوهاب ومحمد فوزي وعبدالحليم حافظ وفريد الأطرش.

تلك نماذج من قوالب الغناء في مصر منذ ظهور عبده الحامولي إلى أن تسلم محمد عبدالوهاب زمام الأمور الفنية في مصر، ثم عمت تلك القوالب معظم الأقطار العربية التي أخذت تتعامل معها على أنها قوالب عربية، متناسين أنها قوالب مصرية أو منبتها مصر.

أما من حيث القوالب الآلية فإن ما ظهر في المدرسة الأولى استمر في المدرسة الثانية دون جديد على مستوى الساحة الفنية بمصر، حيث طبيعة الفنون الموسيقية وعلى الخصوص الفنون الغنائية التي تعتمد على فرق موسيقية قليلة العدد وهي ما يطلق عليها مسمى (التخت)، الأمر الذي حد من أساليب تطوير الموسيقى الآلية أو خلق أساليب أو قوالب موسيقية جديدة، لذا فإن القوالب القديمة ظلت كما هي تردد بين فرق التخت إلى عصر محمد عبدالوهاب الذي قاد النهضة الجديدة عن تمكن واقتدار.

المدرسة الحديثة الثالثة في مصر

تعتبر هذه المدرسة حلقة من حلقات المدرسة الثانية في الموسيقى المصرية، حيث تشكل روادها من تلامذة هذه المدرسة نفسها، إلا أن وضوحها بالشكل المميز لم يتضح للعيان إلا عندما اعتلى محمد عبدالوهاب ١٨٩٧م - ١٩٩١م عرش الموسيقى المصرية خلال الربع الأول من القرن العشرين، والحقيقة أن النشأة الفنية لعبد الوهاب أتاحت له أن يحيط بالقديم إحاطة شاملة، ولكن عبدالوهاب لم تستعبده التقاليد المتوارثة، ولم تئد ملكته في التجديد والابتكار، ويمكن أن يقال إن عبدالوهاب استوعب القديم وتمثله وتذوقه وأحبه ثم ثار عليه نوعا من الثورة، أما المحافظون فإنهم جمدوا عنده وقدسوه، وكان سيد درويش هو نقطة انطلاق عبدالوهاب، فكثر اتهام النقاد له بانتهاب ألحان سيد درويش وانتحالها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحقيقة أن أكثر ما اتهموه بانتهابه وانتحاله لم يكن إلا محاولات للتقليد في أول عهده بتلك الصناعة. ومن هنا سموا ذلك التقليد المتقن سرقة بالإكراه. وهناك فرق آخر بين عبدالوهاب والمحافظين منشؤه عبدالوهاب بموهبة جبارة في تذوق الألحان واستيلادها واختراع الجديد منها ومزجها أو تفريقها وتفريع فرع من أصل أو استنبات أصل من فرع، فكان عبدالوهاب بهذه الموهبة متفوقا على المحافظين تفوقا عجيبا لم يستطيعوا حتى أن يفهموه في زمانه.

إن عبدالوهاب الذي اقتبس من الموسيقى الأوروبية هو عبدالوهاب الذي أصغى جيدا إلى الألحان العربية وتعايشت في وجدانه مع الألحان المتعددة الجنسية وكانت لديه دائما المقدرة على التوفيق بينها بطرائق فنية تقاصر عنها معاصروه القدامى.

ولو بحثنا عن الجديد الذي قدمه عبدالوهاب وأفاد به الموسيقى العربية بشكل عام والموسيقى المصرية بشكل خاص، فسنجده يبدع في مجالات عدة، من بينها على سبيل المثال قالب الموال والليالي حيث ظل هذان القالبان يؤديان بشكل ارتجالي منذ ظهورهما إلى وقت ظهور عبدالوهاب، حيث صاغ لهذين القالبين ألحانا ثابتة غير ارتجالية، لينفرد بهذا العمل الذي لم يسبقه إليه أحد، ومن مواويله الملحنة موال «كل اللي حب اتنصف» وموال «اللي انكتب عالجبين» وموال «يا قلبي ما حد قاسي»، ثم يبدع في مجال صياغة الألحان لقالب الدور في «أحب أشوفك كل يوم» ثم قالب الطقطقة في «خايف أقول إلي في قلبي» ثم في قالب المونولوج «أهون عليك»، أما من حيث الموسيقى الآلية في هذه المدرسة، والتي انفرد بها عبدالوهاب فيمكننا أن نعتبر المقطوعة الموسيقية التي سماها عبدالوهاب (فكرة) وسجلها على أسطوانة سنة ١٩٣٣م، هي أولى مقطوعاته الموسيقية البحتة، حيث اعتمد على نوعية القالب الحر الذي لا يتقيد في نظام معين مثل السماعي وخلافه، ثم توالت مقطوعاته الموسيقية منذ بدأ ينتج أفلاما غنائية للسينما، وبهذا انطلقت الموسيقى الآلية المصرية التي تشكل الحجر الأساسي للموسيقى الآلية على مستوى الوطن العربي، ونحن لو نظرنا إلى نوعية هذه الموسيقى من منظور تحليلي لنتعرف على مميزاتها الفنية فإننا نجدها موسيقى تعتمد على القالب الحر غير المقيد بنظام معين وهذا خلاف نوعية الموسيقى التركية أو الغربية التي التزمت بنظام يحكم صياغتها من خلال أفكار أو أجزاء معينة يلتزم بها المؤلف، ففي قالب السماعي التركي نجده يتكون من أربعة أجزاء رئيسة وكل جزء يسمى «خانة» ويفصل بينها جزء صغير يسمى «التسليم»، بينما في الموسيقى العربية الحديثة نجد المقاطع الموسيقية مرتبطة ببعضها بعضا دون فاصل حيث تتميز تلك المقاطع من خلال نوعية صياغة الجمل الموسيقية، التي تتكون منها القطعة بشكل عام. أما الناحية الإيقاعية فإن موسيقى جيل محمد عبدالوهاب قد استخدموا الإيقاعات الغربية في بعض مقطوعاتهم مثل إيقاع الرومبا والسمبا والتانجو، وما إلى ذلك مما أظهر موسيقاهم بشكل عصري يتناسب وتطلعاتهم في رفع مستوى التذوق الفني لدى مستمعي القرن العشرين.

إننا إذ نتحدث عن محمد عبدالوهاب بهذا الإسهاب، فإننا نتحدث عن رجل قد عاصر جيلين من الموسيقيين الفطاحل، مما أثرى حصيلته الفنية التي استمرت بعطائها الفني طيلة حياته، فهو بجانب أنه فنان موهوب، إلا أنه في الوقت نفسه فنان ذكي استطاع بذكائه أن يحافظ على حصيلته الفنية دون إسهاب، فنجده يصوغ لنا اللحن الواحد ليسند أداءه لأحد المطربين أو المطربات، ثم بعد فترة يكلف مطرب أو مطربة لأداء هذا اللحن نفسه، مما يعطي اللحن دفعة جديدة وروحا تختلف عن الروح التي أُدي بها في المرة السابقة، ثم بعد فترة يغني هذا اللحن نفسه بصوته مصاحبا آلة العود فقط، هذا التسلسل في أداء اللحن الواحد يعطي دلالة واضحة بأنه لا يستهلك اللحن بمجرد غنائه لمرة واحدة، بل يجعله مستمرا في وجدان المستمع الذي تذوق اللحن بصوت المطرب، ثم ينقله إلى تذوق آخر بصوت نسائي، ثم يختم التذوق بصوته ليجعل اللحن معلقا في آذان المستمع لفترة طويلة، ولنا مثال على ذلك في لحن قصيدة «لا تكذبي» ولحن «أيظن» ولحن «هان الود» وهناك الكثير من هذه الألحان قد أديت لمرتين أو ثلاث مرات.

إننا إذ نختم حديثنا حول المدارس الموسيقية في مصر بموسيقار الجيلين محمد عبدالوهاب كما أطلق عليه فإننا نكون قد غطينا مساحة واسعة بشكل موجز حول الموسيقى المصرية، حيث تبين لنا مسار الخط البياني الذي سارت من خلاله تلك الموسيقى، التي تأرجحت فيما بين الهبوط في عصر ما قبل عبده الحامولي، ثم بداية صعودها على يد عبده الحامولي لتستمر في الصعود مارة بعصر سيد درويش، ثم محمد عبدالوهاب الذي ثبت أركان تلك الموسيقى.

> الموسيقار محمد القصبجي أول من طوّر فن المونولوج، بينما ساعدت نشأة محمد عبدالوهاب الفنية، وقدرته على التجديد والابتكار على تبوئه عرش الموسيقى المصرية لأكثر من نصف قرن

المدارس الموسيقية والغنائية الحديثة في الكويت

اعتمدت الكويت منذ نشأتها على نوعية الموسيقى العربية الشعبية، حيث انقسمت هذه الموسيقى إلى نوعين أساسيين: النوع الأول يتمثل في الفنون البحرية، أما النوع الثاني فقد اختصت به البادية أو ما يعرف بفنون البادية، ولم يعرف تاريخ الكويت الفني موسيقى تخرج عن هذين النوعين، حيث ظلت هذه الفنون بين عامة الناس إلى عصر عبدالله الفرج ومحمد بن لعبون واضعي أسس الموسيقى الحديثة في الكويت، ومنذ ذلك الوقت تميزت منطقة الخليج العربي بفنونها التي انفردت بنوعيتها عن باقي موسيقات الوطن العربي، من حيث أسلوب الصياغة اللحنية والإيقاع المميز اللذين أعطيا الموسيقى الخليجية طابعها الخاص، وعندما نتحدث عن المدارس الموسيقية في الكويت، فإن الحديث بشكل مباشر ينصب حول شخصيتين قد ساهمتا مساهمة فعالة في إبداع وخلق أنواع من القوالب الموسيقية التي انتشرت على نطاق واسع في منطقة الخليج بشكل خاص والجزيرة العربية بشكل عام، فهاتان الشخصيتان وإن تبلورت موسيقية إحداهما بشكل فطري مثل شخصية ابن لعبون ١٧٩٠م - ١٩٣١م، إلا أن موسيقية عبدالله الفرج ١٨٣٦م - ١٩٠١م تنم عن دراية مقدرة في كيفية التعامل الموسيقي، فعبد الله الفرج بالإضافة إلى أنه شاعر، يعتبر مؤسس الحركة الموسيقية الحديثة، من حيث كيفية التعامل مع الآلات الموسيقية كآلة العود وتعدد أنواع الإيقاعات، وابن لعبون يعتبر شاعرا من شعراء الجزيرة العربية، إلا أن شاعريته تغلب على فطرته الموسيقية التي تحددت بخلق قالب غناء السامري بنوعية الرجالي والنسائي فقط، ولسنا في حالة المفاضلة فيما بين الشخصيتين لما قدماه للموسيقى الكويتية، إلا أن انفراد كل منهما في ناحية معينة قد أغنى الموسيقى الكويتية بشكل عزز مكانة هذا الفن بين الناس ونقلهم من نطاق عالم مليء بالأنغام وتعدد أنواع الإيقاعات.

المدرسة الحديثة الأولى في الكويت ١٧٩٠م - ١٩٠١م

من غريب الاتفاق أن يوجد في الفترة نفسها عبدالله الفرج في الكويت وعبده الحامولي في مصر، فالرجلان وإن شق كل منهما طريقا ينفرد به عن الآخر، إلا أنهما قد عملا على إغناء الموسيقى العربية بشكل مباشر، فعبده الحامولي يذهب إلى تركيا محاولا الاستعانة بما لدى الأتراك من موسيقى تختلف عن الموسيقى التي وجدت في مصر قبل ظهوره.

وعبدالله الفرج يعود من الهند ليستقر في بلده الكويت ثم يزاول عمله الفني بكل همة واقتدار حتى طار صيته وعم الجزيرة العربية والخليج العربي، فمن عبدالله الفرج؟ وما حصيلته الفنية التي اعتمد عليها كي يتبوأ هذه المكانة الموسيقية العالية بين قومه؟ تتحدث بعض المصادر عن عبدالله بن محمد بن فرج ما نصه:

لقد تبوأ الفن مكانة خاصة بين الكويتيين، على يد شاعر من الشعراء مولده ووفاته في الكويت، نشأ وترعرع في الهند وبرع في الموسيقى، وضع ألحانا تداولها عازفو الكويت والبحرين، وعرفت بألحان الخليج، لقد احتفظ تاريخ الفن الكويتي باسم الشاعر الفنان «عبدالله الفرج» بوصفه أول رائد وضع أصول الموسيقى الكويتية، لقد تلقى هذا الفنان الشاعر دراسة واسعة في الموسيقى بحكم نشأته في مومباي بالهند، وكان إلى جانب ذلك يحضر مناظرات الأدباء والفنانين والمهاجرين من حضرموت واليمن، وكان يسمع منهم بعضا من الأغاني والضروب العربية القديمة، وبعد ما نفدت ثروته لكثرة مصاريفه وعدم استفادته من التجارة، وعدم اشتغاله بها رجع إلى الكويت، وفيها استطاع أن يولد الفن الكويتي المعروف، (بالصوت) فكان أن اتخذ من تلك القاعدة منطلقا إضافة لمعرفته ومعلوماته، فأصبح فنه فنا قائما بذاته، يختلف عن الفنون الأخرى، فعبدالله الفرج لم يكن بينه وبين أساطين الطرب في ذلك الوقت رابطة أو وشيجة تربطه بعمالقة الفن في الدول المتقدمة، وعلى الرغم من تلك الرحلات والتنقلات التي كان يقوم بها بين الهند والبصرة فإنه لم يخرج عن تلك الدائرة التي عرفتها البادية، ونحن وإن لم تصل إلينا نتف من تداوين عبدالله الفرج الموسيقية فإنه حسب ما روي عنه كان شغوفا بدراسة الموسيقى وبدراسة أصولها، بجانب تلك الدراسة للغة الهندية والإنجليزية في أثناء إقامته في الهند، ولا نكون مغالين إذا قلنا إنه كان يتدارس الموضوعات الموسيقية وغيرها من بطون الكتب، فهذه النماذج والأسس التي وضعها (الفرج) للصوت الكويتي، لم تكن وليدة أفكار عفوية هائمة وإنما جاءت نتيجة دراسات واطلاعات متصلة، لا نظن أنه ترك جانبا صغيرا منها إلا واطلع عليه وألم بموضوعاته، فقد أخذ بتلك الطرائق واستفاد بها إفادة تنم عن موهبة فذة، وطاقة لا تنفد من الصبر والاحتمال لفك تلك الرموز وما شابهها من طرائق النغم والإيقاع والزفن والرواسين، وغير ذلك مما يتكون منه غناء الصوت في المدرستين القديمة والحديثة.

لقد تناول الرواة والمنشدون ما قدمه (الفرج)، فكان آخر ما وصل إلينا من أعمال تلك المدرس ما سجله الأستاذ أحمد البشر للفنان المرحوم (يوسف البكر)، فقد بلغت جملة هذه الأصوات والاستماعات والخيالي وغير ذلك من أصول الغناء الكويتي، تسعين صوتا أو أكثر، مسجلة على أشرطة تزخر بها مكتبة إذاعة الكويت ومكتبة التراث الشعبي.

لقد برع الفرج، بتصويره تلك المعاني للكلمات، ونقله ذلك التراث فخرج منه ببناء ما شيد به غناء الصوت الكويتي.

وهناك شخصية أخرى لا تقل أهمية عن عبدالله الفرج، هو محمد

الرجل العنصر الأكثر حضوراً في الغناء

بن حمد بن لعبون ١٧٩٠م - ١٨٣١م الذي يعتبر أمير شعراء النبط، عمل ألحان السامري وهو ممن اشتهر به لكثرة ما أدخل عليه من تفنن وابتكار لألحانه، إذ يعتبر المجلي فيه من حيث الأدوار التي تحتوي الحركات الإيقاعية المصاحبة ووجود الغزل ورقته، ولا تزال ألحان السامري وألحان الفن اللعبوني نسبة إليه.

والسامري فن قديم تناقله الرواة منذ القدم وعرف بالغناء الركباني، إلا أنه لم يستكمل نموه إلا في تلك الفترة التي أخذ فيها ابن لعبون العزف عليه بالطار وبمصاحبة الغناء الجماعي، فكان أول من برع في الغناء والضرب على الإيقاع في هذه الناحية الفنية، فطار صيته وعلت شهرته وعم غناؤه سائر الجزيرة والخليج العربي.

القوالب الغنائية والآلية في المدرسة الحديثة الأولى بالكويت

من أشهر القوالب الغنائية في الكويت قالب الصوت الذي انقسم إلى أربعة أنواع هي:

(أ) الصوت العربي

حيث تميز بنوعية الضربات الإيقاعية الثقيلة.

(ب) الصوت الشامي

حيث تميز بنوعية الضربات الإيقاعية الخفيفة الرشيقة.

وقالب الصوتين السابقين مرتبطان بتسلسل أدائي معين لا يخرجان عنه، حيث نجد بدايته تستهل بمقدمة تعرف بالاستماع أو التحريرة، ثم موضوع الصوت إن كان عربيا أو شاميا، ثم الختام الذي يعرف بالتوشيحة، يتخلل تلك الأجزاء الأساسية فواصل موسيقية ترتبط ونوعية ما يستجد من أجزاء للصوت المغنى.

أما عن المقدمة فإنها تنقسم إلى نوعين:

الأول يعرف بالاستماع

وهو نوع من الغناء المرسل (رسيتاتيف) يراعى فيه حسن الأداء بمصاحبة الآلة دون التقيد بميزان معين، أو ضرب آلة إيقاعية معينة، إلا أنه في الغالب يميل نحو الإيقاع المنغم (بدال) في السرد الإلقائي، لما قد يبنى عليه من غناء متعارف عليه في تلك الأصوات الغنائية.

الثاني يعرف بالتحريرة

وهي من الأساليب المتبعة غير المشروطة في غناء الصوت، حيث عرفت فيما بعد بالاستهلال، وهي عبارة عن غناء مرسل يسبق الغناء شبيه بالقراءة والمدائح النبوية بأساليب أدبية يكثر فيها الغزل.

والمغنون عادة يستهلون غناء الصوت بـ (التحريرة)، خاصة إذا كان هناك عدد من المطربين والسامريين، يتناوبون وصلات الغناء في الصوت، فإذا ما أتى دور أحدهم، أخذ بغناء التحريرة لجذب الانتباه والاستماع

حمد الرجيب

كمال الطويل

سيد مكاوي

إليه فيظهر فيها نوع من التحفز والتحرر دون ملازمة إيقاع، فهذه تعني بداية الصوت دون انفصال أحدهما عن الآخر.

التوشيحة

التوشيحة نوع من الغناء المتعارف عليه في غناء الصوت الكويتي، والتوشيحة ليس - كما يظنها البعض - منحدرة من تلك الأصول في الغناء العربي المعروف (الموشح)، ولا تنتمي إليه وليس لها علاقة بغناء الموشحات العربية المألوفة في الوقت الحاضر، وإنما هي ضرب من الشعر، عرفه المتقدمون وسار على نهجهم من اتبعهم فكان أن أطلق على هذا النوع من الشعر ما عرف فيما بعد بغناء (التوشيح أو التوشيحة) في الصوت الكويتي.

والتوشيحة تنقسم في القالب الغنائي للصوت إلى نوعين مختلفين أحدهما يعرف بقالب التوشيحة الرباعية للصوت الشامي، والآخر معروف بقالب التوشيحة السداسية للصوت العربي.

والتوشيحة بهذه الأصوات هي عبارة عن بداية النهاية لغناء الأصوات بعد فاصلة موقعة تسير على غير مجرى اللحن في الأصوات الأساسية بالارتفاع نحو قاعدة معينة وبنغمة تكون شبه قنطرة موصلة ترتبط ارتباطا كليا بالغناء الموقع على هذه النغمة المغايرة للعرف، الذي جرت عليه الأصوات المصاحبة لها دون أي خلل يلحق بتوقف الوزن والغناء والإيقاع، وهذه القنطرة وإن كانت عبارة لازمة موسيقية قصيرة تتكور أحيانا بحسب ما يبتغيه المغني لعدد ذلك التكرار للدخول إلى ما بعدها من غناء، إلا أنها تعني البداية لنهاية الصوت والدخول مباشرة إلى نوع من الجمل الموسيقية المواكبة لسير حركة الزفن والإيقاع دون اختلاف نوعية الضربات الموقعة لتحديد معالم الغناء في التوشيحة، فبعد انتهاء الفاصلة والموصلة، تأخذ المجموعة في الغناء والترديد الجماعي بأول شطرة من الغناء لمزاولة الترديد حتى نهاية الموشحة، ذلك أن المرددين لممارستهم لنوعي هذا الغناء على علم بما قد يقال من لحن أداء يتكرر عادة في مثل جميع الأصوات، كغناء لا يتغير إلا من حيث الشعر الغنائي، أما اللحن فهو ثابت متعارف عليه، يكون التطلع إلى أي أنواع أخرى من الغناء غير المعروف بالنسبة لهم في مثل تلك الحالة من التعبير الجماعي اللازم لغناء تلك الأصوات المعروفة بالصوت العربي.

وعلى ذلك يكون تسلسل الغناء في الصوتين العربي والشامي حسب ترتيب طريقة أداء الغناء على الوجه الآتي:

A (١) الاستهلالات الغنائية، التحرير والاستماع.

AI (٢) الدخول المباشر لغناء الصوت بعد هذه المقدمات.

B (٣) الموصلات والمفصلات الموسيقية للدخول في غناء التوشيحة.

C (٤) الدخول المباشر للتوشيحة عقب تلك المفصلات والموصلات.

BI (٥) القفلة النهائية بالمقام الذي انتهت به التوشيحة.

CI (٦) النهاية المكملة بالتقاسيم الحرة بالعزف على آلة العود لنهاية الوصلة الغنائية.

نماذج تسلسل القالب الغنائي

A - AI - B - C - BI - CI

(ج) قالب الصوت الخيالي

هو ضرب من الغناء عرفه الأولون في شبه أنواع من الغناء والضرب، لا يختلف أحدهما عن الآخر، إلا من ناحية الشكل الموسيقي والضغوط الإيقاعية، ولربما اندرجت هذه الإيقاعات في حالة من الحالات تحت شكل موسيقي موحد وإيقاع موحد، وذلك بحسب اختلاف الحس النفسي والموسيقي والإيقاعي لنوعية هذا الغناء المعروف في الوقت الحاضر بالصوت الخيالي.

> "اعتمدت الكويت منذ نشأتها على الموسيقى العربية الشعبية، حيث انقسمت إلى نوعين، الأول يتمثل في الفنون البحرية، والثاني ما عرف باسم فنون البادية"

(د) قالب الصوت الرودماني

من الغناء ما عرف في الكويت سابقا بالصوت الرودماني، وهو نوع من الغناء يعتمد فيه من الناحية الأدبية على نوع من الشعر غير العربي والحميني، وإنما جل اعتماده على الناحية الأدبية المعروفة بالشعر النبطي، دون تحريف في عدد ضرباته الإيقاعية المخالفة في تلك الموازين المواكبة له في غناء الصوت العربي.

(٢) قالب السامري

عادة يتكون من مقطع واحد، وعلى وتيرة واحدة، وعلى شكل مذهب يتردد بين الحين والآخر، وهو النوع الغالب في جميع أنواع الغناء المعروف بالسامري.

والسامري ينقسم إلى نوعين، أحدهما خاص بفن الرجال، والآخر خاص بفن النساء، إلا أن الشبه فيما بين الاثنين قريب من حيث تعدد الضربات الإيقاعية، إلا أن السامري الخاص بالرجال سريع بالنسبة لسامري النساء الذي اتصف بالبطء ووقار حركة الرقص المرافق لهذا النوع من فنون النساء، أما الرجال فإن الضربات الإيقاعية تتسم بخفية الحركة ورشاقة الضربات الإيقاعية.

(٣) قالب العرضة

في واقع الأمر هذا القالب يعتبر من الناحية التاريخية فنا من الفنون الشعبية في الكويت إن لم يكن من فنون العرب القديمة في التاريخ، ويطلق على العرضة أيضا اسم (الحدوة)، حيث تمارس في الهواء الطلق بمناسبة الاحتفالات الرسمية، وكانت في تاريخ الكويت، تستخدم لإثارة الحماس في نفوس المحاربين لصد هجمات المغيرين، وهي رقصة استعراضية غنائية يحمل الراقصون خلالها السيوف والبنادق تعبيرا عن حالة الحرب والاستعدادات لها، كما أنها تغنى بشكل عبارة أو جملة موسيقية غنائية تتكرر حسب طول الشعر المغنى الذي يتسم بكلمات الحماس، ويرافقها عند الأداء إيقاع خاص.

وهذا النوع وإن تشابه من حيث الغناء على وتيرة واحدة أو جملة واحدة وقالب السامري، إلا أن الاختلاف ينحصر في نوعية الصياغة اللحنية للشعر المغنى، ونوعية الإيقاع المرافق حيث نجد هذا القالب ينقسم إلى نوعين، الأولى يطلق عليها اسم (العرضة البرية) التي تمارس على اليابسة وفي الهواء الطلق. والثانية يطلق عليها اسم العرضة البحرية حيث تمارس على ظهر السفينة، ولا يوجد هناك اختلاف بين العرضتين من حيث كونهم قالبا واحدا، فالاتفاق ينحصر في معظم الجوانب إلا من اختلاف بسيط يكمن في مكان الترديد والممارسة من جهة، ومن جهة أخرى اختلاف الإيقاع للعرضة البحرية الذي يتسم بثقل وبطء الضربات الإيقاعية التي ميزته عن العرضة البرية مع اتفاق الاثنتين من ناحية الميزان.

القوالب الآلية في المدرسة الحديثة الأولى بالكويت

لم يكن للموسيقى الآلية شأن يذكر في هذه المرحلة، وأقصد هنا محاولة التأليف من قبل موسيقيي الكويت في هذا القالب، وهذا لا يعني بأن موسيقيي الكويت لم تكن لهم دراية بما يردد حولهم من موسيقى آلية، بل إن اتصالهم بالعالم العربي ومعرفتهم بما يطرح من جديد كان وراء انتشار القوالب التركية في الكويت مثل قالب السماعي واللونجا والبشرف وما إلى ذلك، التي أديت من قبل بعض الموسيقيين من أمثال أولاد عزرا، وهم من اليهود الذين سكنوا الكويت ثم طردوا منها في الأربعينيات من القرن العشرين.

ومن هنا يتضح أن التأليف الموسيقي الآلي للموسيقى الكويتية لم يكن له وجود على الإطلاق.

المدرسة الحديثة الثانية في الكويت ١٩٥٠م - ؟

لقد استمرت المدرسة الأولى بعد وفاة عبدالله الفرج - ١٩٠١م - بعطائها الفني لفترة ليست بقليلة، حيث قطعت مدة خمسين سنة تقريبا، ذلك إن أخذنا بعين الاعتبار تاريخ وفاة عبدالله الفرج ١٩٠١م، كنهاية مرحلة تأسيس وتجريب لتلك المدرسة، ثم مرحلة ما بعد ذلك التاريخ التي تعتبر استمرارية لما قدمته تلك المدرسة من أساليب فنية ترقى لمستوى يناسب ذلك الوقت، ولكن هل يعني ذلك أن هذه المدرسة قد استمرت بأساليبها القديمة أم أن الاستمرارية فتحت مجال التطوير لها والتجديد؟

في الواقع إن بعض المصادر تعتبر فترة ما بعد وفاة عبدالله الفرج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدرسة قائمة بذاتها أو عدة مدارس قائمة بذاتها، إلا أن الكاتب يرى غير ذلك، فتكوين المدرسة الموسيقية لا يأتي بشكل رغبة شخصية تأتي من شخص أو عدة أشخاص يقومون برسم خطة لإنشاء مدرسة جديدة، بل هي تأتي بشكل عفوي ونتيجة طبيعة بشرية لا تتوافر لكل شخص، بل تكمن في الموهبة التي تتمتع بها الشخصية الموسيقية، والتي يتبلور عنها خلق أساليب جديدة وابتكار موسيقي جديد يُقبل من المجتمع، أما ما ذهب إليه بعض الكتاب من أن فترة ما بعد وفاة عبدالله الفرج تعتبر مدرسة قائمة بذاتها أو عدة مدارس، فإن الكاتب بعد مراجعة معظم ما كتب حول هذا الموضوع لم يجد جديدا يذكر بعد وفاة عبدالله الفرج، ولكي لا يبخس الكاتب حق من أتى بعد عبدالله الفرج فإنني أقول - بهذا الصدد - إن أسباب قيام المدرسة الثانية لم تتوافر بشكل جيد إلا بفضل من أتوا بعد عبدالله الفرج، فهم حلقة الوصل فيما بين المدرستين، وهم الذين أوصلوا أساليب المدرسة الأولى إلى مؤسسي المدرسة الثانية التي تميزت عن المدرسة الأولى بخلق جديد وأسلوب يختلف في معالجته الموسيقية عن المدرسة الأولى، خاصة أن اختراع الجرامافون لم يظهر إلا في العشرينيات من القرن العشرين تقريبا، الأمر الذي جعل فترة ما بعد وقبل عبدالله الفرج فترة غامضة غير واضحة المعالم، وعليه فإن الكاتب سيعتبر فترة الخمسينيات من القرن العشرين بداية المدرسة الثانية وبداية النهاية للمدرسة الأولى، حيث نلاحظ التغيير الجذري في كيفية التعامل الفني في كل ما يتصل بالموسيقى الكويتية من أساليب تنفيذية للألحان، ثم أسلوب صياغة الجمل الموسيقية التي أعطت الفنون الكويتية نكهتها الخاصة، ثم وهذا هو المهم، الرجوع إلى الألحان القديمة سواء أكانت شعبية أو لملحنين معروفين وإعادة صياغتها بشكل جديد يناسب المرحلة.

لقد تشكل رواد المدرسة الثانية من شباب أخذ على عاتقه مسؤولية الارتقاء بالموسيقى الكويتية لتناسب المنتصف الأخير من القرن العشرين، حيث اكتسب رواد هذه المدرسة خبرة موسيقية لا بأس بها من خلال ممارستهم لنوعين من الفنون الموسيقية، النوع الأول هو اكتسابهم خبرة ممارسة فنون المدرسة الأولى من أصوات وسامريات وخلاف، أما النوع الثاني فيتمثل في أنواع الفنون البحرية التي كان لها الأثر القوي في خلق مدرسة جديدة لها أصولها وقواعدها. فمن هذا المنطلق آتت البداية ثمارها على يد عدد من الفنانين البارزين في تثبيت قواعد الفن وإبرازه في ألحان فنية تتفق وروح العصر، فكان أول من تألق في هذه الناحية ملحنا مبدعا ومطورا للأغاني والأصوات الشعبية الكويتية، «سعود الراشد»، وذلك بتسجيله عدة أغانٍ مطورة في أواخر العام ١٩٥٨م، باعتماده الألحان التقليدية، وصهر ما تبلور منها في قوالب عصرية تتمشى وأسلوب أداء تطور الأغنية وإدخال ما هو متعارف عليه بالمصاحبة الغنائية (الكورال) وبمصاحبة الفرقة الموسيقية عن طريق استوديوهات التسجيل في القاهرة، فكانت هذه الأغاني عبارة عن بداية التطور الذي طرأ على الأغنية الكويتية الحديثة من خلال ما قدمه سعود الراشد من أغانٍ وأصوات كان لها الأثر البعيد في تطور الأغنية الشعبية عموما في ألوانها القصيرة وإتحافها بالتراكيب الفنية والأحاسيس المعبرة، فكان له الفضل في إنعاش الروح الفنية فيما قدمه من أغانٍ وأصوات لتلك الفترة مثل:

(١) صوت، يا بديع الجمال والله عجبني جمالك.

(٢) صوت، سادتي رقوا لقلبي موجع.

(٣) سامري، فز قلبي يوم شفت الغاويات.

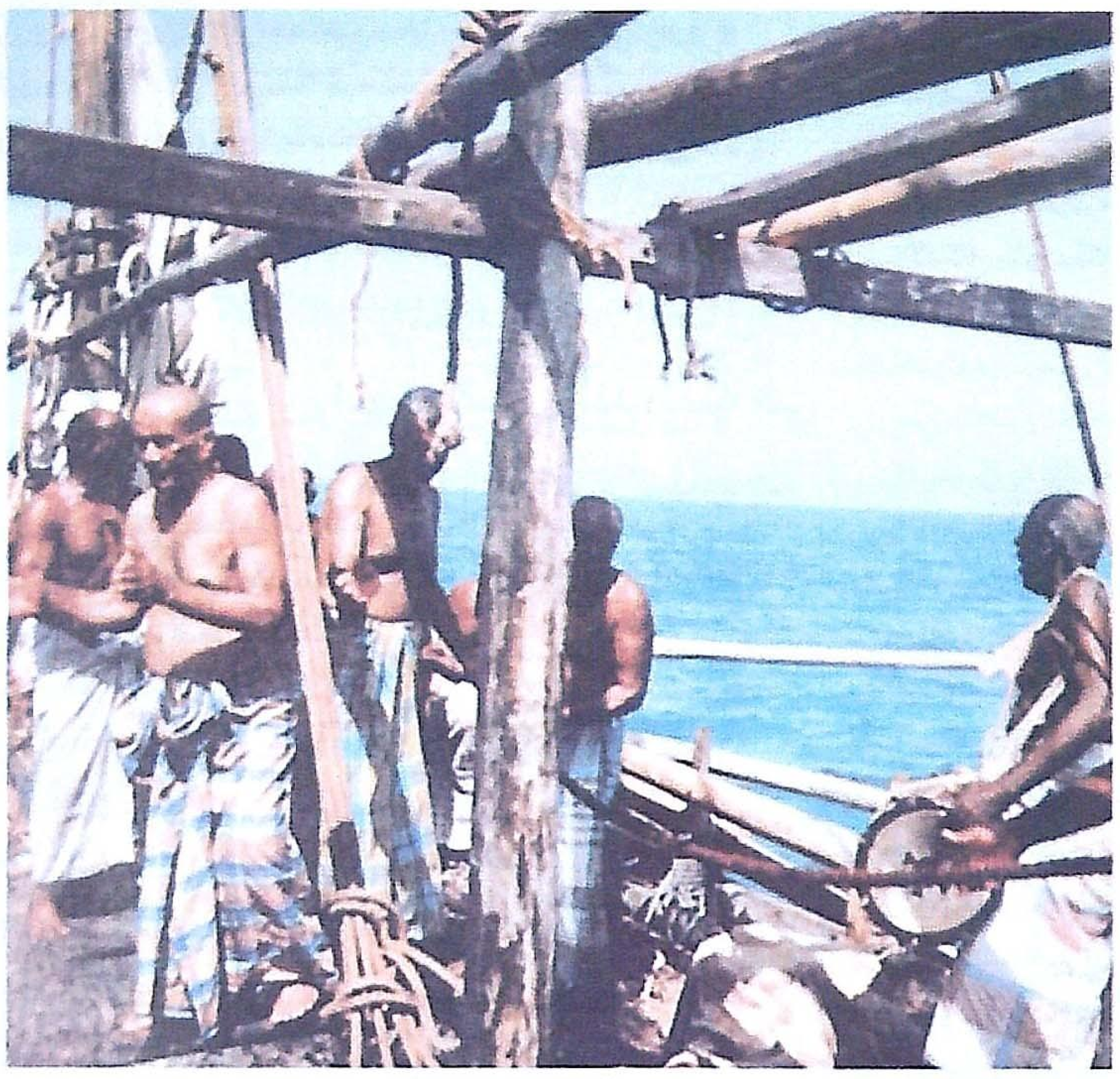
(٤) صوت، وقائلة لما أردت وداعها.

فهذه تعتبر بداية تطور الأغنية الكويتية، ولقد ساعد هذا العمل المبدئي على تهيئة الجو المناسب لدخول أول فرقة موسيقية في أواخر العام ١٩٥٨م، مما جعل التطور الفني يندفع بشكل ملحوظ، بعد أن حظيت الأغنية الشعبية بإدخال نوع جديد من الأغاني البحرية المتطورة في أسلوبها.

في الواقع إن معظم فناني هذه المدرسة قد عملوا في مستهل حياتهم العملية في البحر، أو عاصروا أواخر فترة اعتماد أهل الكويت في رزقهم على البحر، وكما هو معروف أن الكويت كانت تعتمد في اقتصادها على صيد اللؤلؤ والتجارة قبل اكتشاف البترول، مما جعل معظم الكويتيين يعملون في هذا المجال، فمنهم من كان يعمل غواصا للبحث عن اللؤلؤ، ومنهم من عمل على ظهر السفينة في مجال آخر، إلا أن هذه الأعمال كان يرافقها أنواع من الفنون الموسيقية، حيث صنف علم الفولكلور والأدب الشعبي هذه الفنون تحت نظام أغاني العمل، وكانت عبارة عن غناء بحري متعدد الأشكال ومصاحب بإيقاعات مختلفة الضروب والألحان، فهناك ألحان خاصة برفع الأشرعة على صاري السفينة، وهناك ألحان خاصة برفع ولف حبال الهلب وألحان خاصة للتجديف... إلخ، وكان ربان السفينة لا يبحر بسفينته من دون وجود مغنٍ يجيد أداء الغناء البحري يطلق عليه اسم (ناهم أو نهام)، ومن تلك الألحان الشعبية وكثرة أنواع الإيقاعات استلهم الفنان ألحانه الحديثة. ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك فن الهولو الذي عولج بشكل عصري على يد الفنان أحمد باقر، وكذا فن لي خليل حسين، وهي ألحان شعبية الأصل وتنتمي إلى الفنون البحرية، إلا أن الفنان قد وضعها بشكل عصري يتناسب ومستمعي منتصف القرن العشرين، فبعدما كانت تلك الألحان تؤدى بشكل فطري لدى الناهم، حاول الفنان الحديث وضع تلك الألحان في شكل قالب غنائي منظم يدخل في تكوينه الفرق الموسيقية والكورال.

وهناك من الألحان الشعبية ما لا يقل عن تسعين لحنا قد رفعها الفنان الحديث من مستوى الأداء الفطري إلى مستوى الأداء الحديث، ثم تعددت معالجة اللحن الواحد من قبل الفنانين لتصل إلى أربع أو خمس محاولات، كل منهم يحاول أن يضيف جديدا إلى لذلك اللحن، فلحن ألا يا صبا نجد على سبيل المثال، وهو شعر عربي لابن أبي دمينة قد تناوله البحار بأسلوبه الفطري، حيث أداه على نوعية الإيقاع المعروف باسم (حدادي حساوي)، ثم تأتي المرحلة الأولى في معالجته على يد الفنان عبدالله فضالة ليأخذ هذا الشعر ويضعه على لحن أحد الأصوات المعروفة (صوت متى يا كرام الحي)، ويؤديه مستعينا بآلة العود والآلة الإيقاعية المعروفة «مرواس» فقط، ثم تأتي المرحلة الثانية على يد الفنان محمود الكويتي الذي أدى هذا اللحن نفسه، ولكن مع إضافة الفرقة الموسيقية التي تؤدي الفواصل الموسيقية ووضع لهذا اللحن مقدمة موسيقية تناسب اللحن، ثم يأتي دور الفنان الملحن أحمد الزنجباري وغناء الفنان عوض دوخي في المرحلة الثالثة ليضعا هذا الشعر بإطار جديد يختلف عن المحاولات السابقة، حيث حذفا الألحان السابقة ليضعا له لحنا قائما بذاته مع الإبقاء على الناحية الإيقاعية «إيقاع الصوت» كما هو، وبهذه المرحلة يتم هذا الشعر مراحله النهائية على يد الفنان الزنجباري كملحن، ثم يأتي دور عوض دوخي الذي أداه بشكل ينم عن مقدرة فذة في غناء الأصوات على مختلف أشكالها، وبلحن أحمد الزنجباري وأداء عوض دوخي يخرج هذا الملحن من نطاق المستمع في الخليج ليصل إلى مستوى مستمعي الوطن العربي، فهذه الفنانة العراقية مائدة نزهت عندما قدمت إلى الكويت في منتصف الستينيات من القرن العشرين لتسجل بعض الأعمال الفنية العراقية لإذاعة الكويت، حيث طلب منها غناء وتسجيل أحد الفنون الكويتية، فما كان منها إلا أن اختارت صوت ألا يا صبا نجد من ألحان الزنجباري، حيث غنته بشكل جيد بالنسبة للمستمع غير الموسيقي، ولكن بالنسبة للمستمع الموسيقي فإن أداءها يقصر عن أداء عوض دوخي، حيث تبين ضعف أدائها بشكل واضح من الناحية الإيقاعية، التي تتطلب مقدرة غير عادية للتحكم في الأداء، مما يؤكد قوة اللحن في هذا النوع من فنون الكويت.

ولو رجعنا إلى لحن (هولو) الشعبي الذي عالجه الفنان أحمد باقر فسنجد في هذا اللحن لمسات فنية تؤكد إصرار الفنانين على المضي قدما في عملية التطوير، فلحن هولو بأصله يشكل جملة موسيقية واحدة تتكرر حسب طول الشعر المغنى، ولكن في معالجته الحديثة خرج هذا اللحن عن نطاق الأداء الفطري إلى نطاق الأداء العصري، ليقف إلى جانب الأغاني الكاملة التطوير، أي أنه قد وضع له مقدمة موسيقية وفواصل بين الكوبليهات، وجعل ترديد غناء المذهب بصوت المجموعة هو اللحن الأصلي لفن الهولو، مما جعل روحية اللحق القديم تتردد بأصالتها طوال اللحن، ذلك بجانب الإبقاء على نوعية الإيقاع «لمة الجيب» المصاحب لهذا الفن. وهناك الكثير من هذه المحاولات في الرفع من مستوى الفنون الكويتية، حتى إننا نجد الفنان يتعامل مع فنونه بشكل مبالغ فيه، حيث تطور الأمر ليصل إلى التعامل الهارموني لبعض الألحان ولو أنها محاولات غير ناجحة بمقياس الموسيقى العالمية، إلا أنه قد حاول التطرق لهذا العلم على أمل أن يجد فيه ما يناسب الفنون الشعبية الكويتية.


من أغاني البحر

«يعتبر عبدالله الفرج أول رائد وضع أصول الموسيقى الكويتية، بينما كانت أغاني الفنان سعود الراشد التي قدمها في العام ١٩٥٨، بداية التطور الذي طرأ على الأغنية الكويتية الحديثة»

القوالب الغنائية في المدرسة الحديثة الثانية في الكويت ١٩٥٠م - ؟

حقيقة الأمر أن الفنان الكويتي استمر في محاولات الخلق الجديد منذ منتصف القرن العشرين تقريبا إلى نهاية السبعينيات وبدايات الثمانينيات من القرن نفسه تقريبا، ومن خلال هذه الفترة أغنى الفنان الكويتي الساحة الفنية بشتى أنواع الفنون الموسيقية التي تناسب طبيعة المجتمع، فهو لم يقف عند الفنون الموسيقية الكويتية وإيقاعاتها المتنوعة، بل إنه أبدع في مجالات أخرى معتمدا على ذكائه في الاقتباس والنقل، نتيجة اتصاله بفنانين عرب، ففي مجال القوالب الغنائية التي انتشرت على مستوى العالم العربي منذ مطلع العشرينيات من القرن العشرين كقالب القصيدة والموشح والطقطوقة والمونولوج والتريالوج، فإن الفنان الكويتي قد أبلى بلاء حسنا في جميع هذه القوالب، بل إنه قد أغنى تلك القوالب من ناحية تطعيمها بنوعية الإيقاعات الكويتية.

قالب القصيدة

يشكل هذا القالب بالنسبة للفنان الكويتي أهمية خاصة من حيث تكوينه الشعري الذي اعتاد على التعامل معه بشكل جيد من خلال قالب الصوت، فالقصيدة كصيغة شعرية ترتبط بشكل أساسي بالنسبة للفنان الكويتي بقالب الصوت، وعليه فقد تعامل مع هذا النوع من الشعر من منطلق خبرته السابقة بنوعية الإيقاع الخاص بقالب الصوت العربي الذي يتسم بثقل ضرباته الإيقاعية ورزانة تفعيلاته اللحنية، وعلى هذا الأساس - أيضا - بدأ بصياغة ألحان تناسب وقار نوعية الإيقاع من جهة، ومن جهة أخرى الخروج بالقصيدة الغنائية من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسلوب صياغتها المعتاد إلى أسلوب صياغة جديد لم تألفه الموسيقى العربية، فها هو أحمد الزنجباري يضع لحنا لقصيدة (سلو الكاعب الحسناء) على هذا المنوال، كذلك الملحن سعود الراشد في قصيدة (السحر في سود العيون) ولكن هذا يبرز سؤالا مهما جدا!!!، هل أُديت هذه القصائد على نوعية قالب الصوت كما هو معروف في المدرسة الأولى، أم أن هناك اختلافا قد أضافه أو حذفه الفنان الحديث في هذه المدرسة؟ في الواقع أن الفنان قد استعار نوعية الإيقاع فقط دون الدخول في متاهات قالب الصوت المتعدد الأشكال، حيث استغنى عن المقدمة المعروفة بالاستماع أو التحريرة واستعاض عنها بمقدمة موسيقية، ولكن مع الإبقاء على أسلوب نهاية قالب الصوت المعروفة بالتوشيحة حيث جعلها نهاية غناء القصيدة.

قالب المونولوج

من منطلق مفهوم صياغة القصيدة مع دمج الإيقاعات الكويتية بصيغ موسيقية جديدة، انتشر هذا الأسلوب بين ملحني الكويت، حيث عم معظم القوالب المعروفة على مستوى العالم العربي، وعليه انتشر قالب المونولوج ليشكل الركيزة الأساسية في كيفية التعامل الموسيقي، حيث صيغت بهذا القالب ألحان كثيرة تتفاوت فيما بين القوة والضعف مع دمج الإيقاعات الكويتية بها كإيقاع الصوت الشامي وإيقاع السامري، ثم تطور الأمر ليصل إلى تنويع اللحن الواحد بأكثر من إيقاع كما في لحن (يا بوم يا سفار) للملحن سعود الراشد، حيث دمج الإيقاع البحري المعروف باسم الحدادي مع إيقاع الصوت العربي، والأمثلة من هذا النوع كثيرة ومتنوعة، والحديث حولها يطول الشرح فيه.

إن الفنان الكويتي بما قدمه من أنواع وأشكال فنية فإنه بذلك قد وضع تلك الفنون في مقدمة اهتمامات فناني العرب على مستوى الوطن العربي، وسنتناول هذا الموضوع عند الحديث عن القومية في الموسيقى العربية.

القوالب الآلية في المدرسة الحديثة الثانية في الكويت ١٩٥٠م -؟

أما في مجال الموسيقى الآلية فإن الفنان قد تعامل مع القوالب التركية مثل قالب السماعي واللونجا بشكل ينم عن حرفنة واقتدار، ففي قالب السماعي - على سبيل المثال - وضع الملحن أحمد باقر «سماعي» أطلق عليه اسم (نوا أثر)، فالمستمع لهذا السماعي يجد النكهة الخليجية الكويتية في تفاعيل هذا اللحن مما أظهره بشكل جديد لم تعهده الموسيقى العربية من قبل، لدرجة أنه عندما عزف في إحدى الحفلات الرسمية في مصر، أعلن عنه أنه من تراث الموسيقى العربية القديم، ثم عدلت المعلومة عندما علم أنه للملحن الكويتي أحمد باقر. ونحن إذ نسوق مثل هذه المواقف، فإننا نؤكد من خلالها أن الفنون الكويتية استطاعت الخروج من نطاقها المحلي لتردد على المسارح خارج الكويت.

وعلى ذلك فقد أبدع الفنان الكويتي أيضا في مجال الموسيقى الآلية للقالب الحر الذي أوجده محمد عبدالوهاب في مصر في الثلاثينيات من القرن العشرين، فصاغ على منوال تلك الموسيقى ألحانه المميزة من خلال موسيقى (عودة) لحمد الرجيب، وموسيقى (شعولة) للأخوين أحمد، وغيرهما كثير.

الحركة الفنية الحديثة في الكويت:

تشكل الفترة فيما بين المنتصف الأخير للستينيات ونهاية السبعينيات تقريبا من القرن العشرين نقلة نوعية في الوسط الفني الكويتي، حيث استجدت أمور خلال هذه الفترة مست عصب الحياة الموسيقية، ففي منتصف الستينيات تقريبا بدأت دولة الكويت في إرسال الدارسين للفنون الموسيقية إلى مصر، فكانت حصيلة المبعوثين حوالى عشرة فنانين معظمهم من مؤسسي الحركة الفنية الحديثة في الكويت، الأمر الذي أحدث فجوة في التماسك الفني للعائلة الموسيقية في الكويت، فمن خلال الفراغ الذي تركه المبعوثون بدأ الضعف يدب في الدور الذي كانت تقوم به جمعية الفنانين الكويتيين، حيث كانت تمثل المدرسة التي من خلالها يتخرج الفنان الكويتي الذي تتلمذ على مؤسسي الحركة الفنية الحديثة في الكويت، إلا أنه بعودة أحد المبعوثين بعد سبع سنوات وقد أنهى دراسته بنجاح وهو أحمد باقر، بدأ التفكير في إنشاء معهد يتولى تعليم الموسيقى للراغبين بشكل أكاديمي، وبالفعل بدأ أحمد باقر العمل على إنجاح الفكرة وبفضله افتُتح معهد الدراسات الموسيقية سنة ١٩٧٣م - ١٩٧٤م، ثم تبعه افتتاح المعهد العالي للفنون الموسيقية، الذي لايزال يعمل حتى الآن. هنا نجد الترابط الفني بين أفراد الأسرة الموسيقية يعود مرة أخرى وينتهي دور جمعية الفنانين الكويتيين، إلا أن هذا التماسك الفني الذي أوجده افتتاح المعهدين يختلف من حيث الكيف عن الترابط والتماسك الذين كان لجمعية الفنانين، ففي

> ”في منتصف الستينيات بدأت الكويت في إرسال الموسيقيين للدراسة في مصر، فكانت النتيجة عشرة فنانين معظمهم من مؤسسي الحركة الفنية الموسيقية الحديثة في الكويت“

الماضي كان الراغب في معرفة معلومة يبحث عنها برغبته ولدى مؤسسي الحركة الفنية، مما أوجد التواصل والترابط والتماسك فيما بين الجيلين. أما في جيل المعاهد الموسيقية فإن الترابط الموسيقي للأسرة الفنية اعتمد على معلومات أكاديمية في إنتاجه الفني دون خبرة مكتسبة من الجيل السابق له، أضف إلى ذلك أن فترة بداية الإنتاج لجيل المعاهد الموسيقية رافقها بداية ظهور التكنولوجيا الحديثة لاستوديوهات التسجيل، الأمر الذي جعل معظم الفنانين يوجهون جهدهم لاستيعاب هذه التكنولوجيا وكيفية التعامل معها، مهملين بشكل أو بآخر التركيز على نوعية الإنتاج، مما أظهر إنتاجهم الفني بأقل من المستوى المطلوب، علما بأن معظم فناني هذا الجيل على مستوى علمي ممتاز وذو موهبة موسيقية، وعليه بدأت عملية الركود الفني بشكل عام حيث ترافق معه أيضا ابتعاد الجيل عن الساحة الفنية بسبب الوفاة لبعضهم أو بسبب عدم المقدرة على مجاراة الوضع العام لما يحدث في الساحة الفنية الموسيقية، ثم إن هناك ظاهرة جديدة لم تألفها الساحة الموسيقية في الكويت وهي ظاهرة احتكار الفنان من قبل بعض شركات الإنتاج سواء أكان هذا الفنان ملحنا أو مطربا، فعملية الاحتكار هذه جعلت المستوى الفني لجميع الملحنين يتشابه من ناحية الصياغة اللحنية إلى حد كبير، وذلك بسبب تدخل المنتج في الناحية الفنية لكيفية الصياغة اللحنية ونوعها وقالبها بحجة أن هذا ما هو مرغوب فيه بالنسبة للمستمع، كذلك امتد الاحتكار ليشمل المطرب أيضا وهذا التدخل من قبل المنتج قد شل حركة الملحن لدرجة أن أحد ملحني ومؤسسي الفنون الكويتية الحديثة يحتفظ بلحن له منذ سنوات لم يستطع أن يقنع أحد المطربين الذي وضع اللحن ليناسب شخصيته كي يؤديه بسبب احتكار إحدى شركات الإنتاج لصوت هذا المطرب، ولما اقترح عليه أن يعرضه على الشركة نفسه كي تقوم بإنتاجه، كان جوابه إنني لست بتاجر ولا أقبل أن يساومني أحد في عمل من أعمالي.

ونحن بدورنا لو بحثنا عن جودة الأعمال الموسيقية منذ نهاية السبعينيات وإلى منتصف التسعينيات، تقريبا، فسنجد صعوبة في تحديد العمل الجيد من الألحان، وهذا رأي موسيقي متخصص وليس رأي مستمع، فالفرق بين الرأيين يختلف من حيث إن الأول يستمع للعمل الموسيقي من خلال مجهر التحليل الموسيقي، أما الآخر فيستمع إلى العمل من خلال حسه وتذوقه للعمل نفسه، وقد يعجبه جزء معين من العمل أو يعجبه العمل بشكل عام، أو لا يعجبه العمل بشكل نهائي، ولكن الموسيقي المحترف يرى في هذا العمل ما لا يراه المستمع العادي من نواحٍ عدة، منها الناحية المقامية والتحويلات المقامية في أثناء سير اللحن، وهي مهمة تحتل من الناحية التحليلية المركز الأول، ثم تأتي المرحلة الثانية التي تتعلق بالناحية الإيقاعية ثم القالب الغنائي الذي تصب فيه نوعية العمل، تلك الخطوات من التحليل الموسيقي لأي عمل تشكل الركيزة الأساسية في نتيجة التحليل، ومنها نستطيع معرفة الجيد وغير الجيد من الأعمال الموسيقية، ولو نظرنا نظرة فاحصة للأعمال الموسيقية التي ظهرت خلال الفترة التي حددناها سابقا وهي الفترة من نهاية السبعينيات إلى منتصف التسعينيات تقريبا من القرن العشرين، فإننا لا نجد من الأعمال التي ترتقي إلى مستوى جيد إلا نادرا وهذا لا يشكل مقياسا نستطيع من خلاله أن نعطي رأيا صائبا حول مستوى الفنون الموسيقية في الكويت أو غيرها من دول العالم العربي، ولكن من خلال النظرة الشاملة بشكل عام لما يطرح في الأسواق من أعمال موسيقية، فإننا نلاحظ أن القالب الموسيقي لا وجود له، أي أن السائد من الأعمال يشكل قالب حرا لا ينتمي إلى أحد القوالب المعروفة مثل قالب الصوت في الخليج أو قالبي الطقطوقة والمونولوج في مصر، وعلى ذلك تشابهت الأعمال الموسيقية من هذه الناحية، أما الناحية المقامية واختيار المناسب منها لنوعية الشعر المغنى، فإننا نلاحظ سواسية الاستخدامات لنوعية مقامات، أي أن المستخدم من المقامات جزء قليل جدا من أصل ٣٦٦ مقاما شرقيا تقريبا، حيث اقتصر الاستخدام على تسعة مقامات التي تعتبر أمهات المقامات فقط، دون التطرق للفروع الـ ٣٦٦، التي تغني الموسيقى العربية بشكل عام، مما جعل الجمل الموسيقية المصاغ منها اللحن فقيرة الصنعة يغلب عليها طابع التكرار الممل، أما الناحية الإيقاعية فإن المستخدم من الإيقاعات سواء في الكويت أو على مستوى الوطن العربي قليل جدا، فقط سيطر الإيقاع العدني على فنون الخليج العربي كأن المنطقة قد خلت من الإيقاعات المتنوعة، أما في مصر فإن الإيقاعات المستخدمة قد انحصرت في نوعين أو ثلاثة أنواع على الأكثر وغالبا ما نستمع إلى إيقاع الوحدة الكبيرة أو المقسومة أو إيقاع المصمودي بنوعيه أو إيقاع الصعيدي، وكلها إيقاعات تعتمد على السرعة في أداء اللحن.

هذه نظرة تحليلية عامة وسريعة لما هو متداول الآن من أعمال فنية موسيقية، ولنا أن نتصور المستقبل من هذا المنظور، وهل سيتطور الأمر إلى أكثر من ذلك ويستمر الخط البياني للموسيقى العربية بشكل عام في الاتجاه للأسفل،؟ أم أن فترة الركود هذه ستأخذ وقتها ثم تستقر الأمور على شيء ما.؟ سؤالان مهمان لابد من الإجابة عنهما في ضوء المعطيات الجديدة التي تفرضها سنة التطور، والزمن كفيل بالإجابة عن كل ما يطرح من علامات استفهام ◆

العود والدف والطبل آلات الغناء القديم

http://supernova.ncat.edu/music/index.htm
موقع متخصص يقدم مختارات من الموسيقى العربية الكلاسيكية.

إذا كانت المسلسلات الرمضانية، قد أصبحت ظاهرة، بعد أن انقرض - أو كاد - الاستعراض والفوازير، خلال الأعوام القليلة الماضية، باستثناء القليل منها، فإن المسلسلات السورية التي يمكن تقسيمها حسب كلفة الإنتاج إلى نوعين، الأول: هو المسلسلات ذات الكلفة الإنتاجية القليلة نسبيا. وهي التي تحاكي الحياة اليومية، كالمسلسلات الاجتماعية، والفكاهية، والدراما الخفيفة المعاصرة. الثاني: المسلسلات ذات الكلفة الإنتاجية العالية نسبيا والتي تتكئ على التاريخ العربي غير المحدد من حيث الزمان والمكان، والذي لا يحوي وقائع مؤرخة أصبحت هي الظاهرة الأكثر انتشارا، وسنحاول وضع بعض الإضاءات المختصرة على نماذج من هذه الأعمال ونختار أقربها إلى العرض والإنتاج وهي المسلسلات الثلاثة التي عرضت على قنوات الـ M.B.C، وأبو ظبي ودبي الفضائية خلال شهر رمضان الماضي، تبني وقائعها في أزمنة تاريخية مختلفة، وتحاول أن تطرح مواضيع متباعدة.

جبر مراد - الكويت

في المسلسلات السورية

الإنتاج يرسم ذاكرة المشاهد

المسلسلات الثلاثة هي «الزير سالم» إنتاج السورية للإنتاج الفني، سيناريو وحوار ممدوح عدوان وإخراج حاتم علي، وكانت شخصية الزير سالم التي قام بتأديتها الفنان سلوم حداد هي الشخصية الرئيسة في المسلسل.

المسلسل الثاني هو «البواسل» إنتاج دبي للإنتاج الفني، سيناريو وحوار هاني السعدي وإخراج نجدت أنزور، وكانت شخصية العرندس هي شخصية المسلسل الرئيسة، والتي قام بها الفنان رشيد عساف.

المسلسل الثالث هو «ليل المسافرين» إنتاج الشام للإنتاج الفني، سيناريو وحوار قمر الزمان علوش وإخراج أيمن زيدان، وكانت شخصية شاكر الكوراني التي قام بها الفنان عباس النوري هي الشخصية الرئيسة في المسلسل.

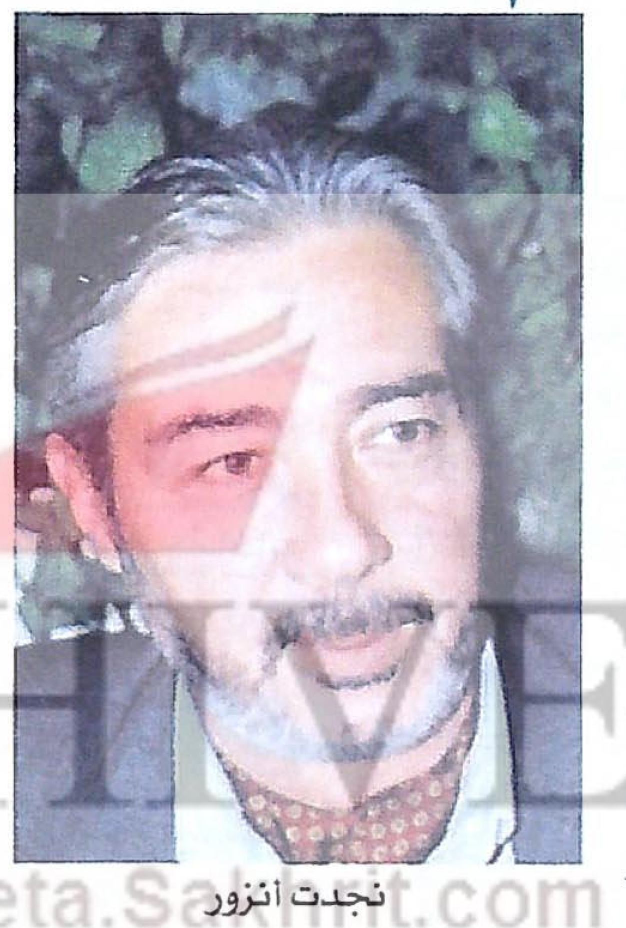
وسنحاول وضع تقييم مبدئي لعناصر الأعمال الفنية الثلاثة.

بالرغم من صعوبة معرفة النص الحقيقي الذي كتبه المؤلف في الأعمال التلفزيونية فإنه يمكن الاستدلال إلى النص من خلال الحوار الذي يطلقه الممثلون خلال وقائع كل من المسلسلات الثلاثة:

النص

الزير سالم: النص بدا متماسكا والأسماء مألوفة خاصة لسامعي حكايا الزير وكانت مغامرة الكاتب على ما أظن موفقة بالرغم من صعوبة محو صورة الزير وجساس وكليب التي ترتبط بموروث شعبي ملحمي واسع في أذهان المشاهدين، فاللغة التي حاولت أن تكون معاصرة من حيث المفردات المفهومة للمشاهدين، وتحاول أن تكون مقاربة للغة الأقدمين الجزلة والصعبة، خاصة في الأشعار التي تبدو صعبة الفهم لأبناء هذه الأيام، وبالطبع كون الكاتب شاعرا فلم يصعب عليه تطعيم المسلسل بالقصائد والأغاني في أماكنها المناسبة، وخاصة بكائيات الزير على أخيه كليب، حاول الكاتب من دون إساءة إلى الموروث أن يحمل العمل هموما معاصرة وأسئلة تتعلق بصراعات الدم، والسلام الضحل، وبعض الأسئلة الوجودية، أوضح الكاتب مقولة - تبدو مهمة - أن الكرسي على الغالب هو الذي يدفع الجالس عليه إلى علاقة فوقية مع الآخرين، فجساس الذي يتعاطف معه المشاهد في الحلقات الأولى، وحتى في مقتل كليب، تحول إلى طاغية عندما جلس على ذلك الكرسي، وكذلك فعل الزير.

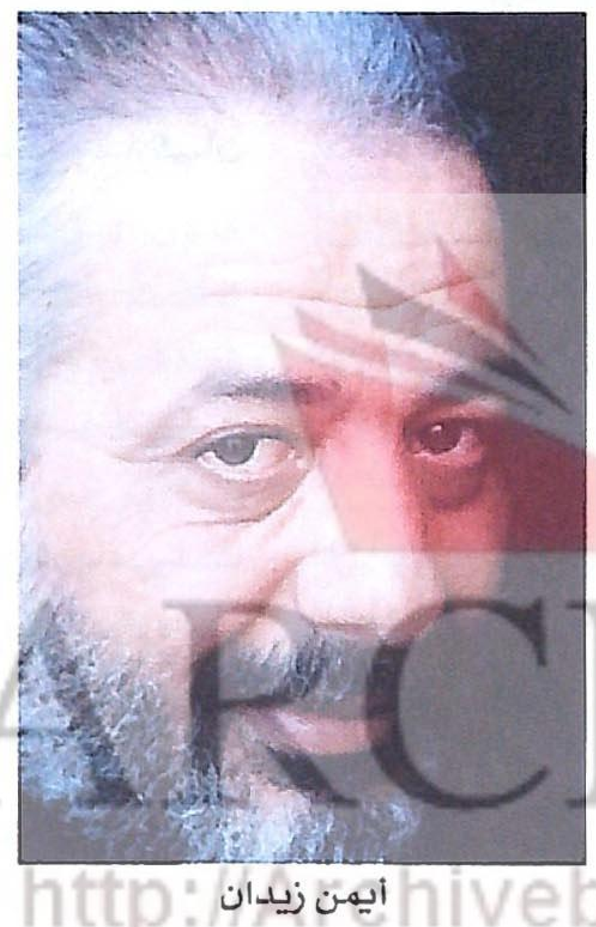
ليل المسافرين: النص مأخوذ بتصرف عن الأعمال الأجنبية، وعلى الغالب من رواية البؤساء لفيكتور هيجو،



نجدت أنزور

يصور الظلم الذي مر بالمنطقة أيام الاحتلال العثماني ويدخل إلى عالم السجون، ويحاول أن يصور الظلم الذي لحق ويلحق بالشعوب في الدول الاستبدادية، وأن السجن في كثير من الأحيان يحوي بين جدرانه «الكثير من المظاليم»، والحالة خارج السجن ليست بأفضل منها داخل السجن، فالرشوة والمحسوبية والمخبرون والمتسلطون جزء من تركيبة الدولة الاستبدادية، لكن المجتمع دائما لا يخلو من الشرفاء الذين وُجدوا في كل حلقات المسلسل، والبطولة الفردية ممثلة بشخصية البطل شبه المطلق والنقي كالماء - هكذا يصوره المسلسل - هذا البطل يمكن أن يحل كل المعضلات في حال تسلمه إدارة متصرفية في تلك الدولة، كأن المشكلة فقط في شخص المتصرف، وأن هذا الرجل الفقير الحر ثم المظلوم ثم السجين ثم الهارب ثم الصوفي ثم الحاكم، يستطيع أن يملك مفاتيح العدل في متصرفيته (محافظته بتعبير حديث). النص كما بدا يحمل حلما كبيرا للعدل، ولسيادة القانون، ولصحوة الضمير، وللنخوة، وللشرف والحب والوفاء.

البواسل: يحاول الكاتب أن يبقى وفيا لقبيلة مختلقة أوجدها منذ ثلاثة أعوام، وهو مازال يتعايش مع أبطالها الذين أصبحوا معروفين حتى للأطفال. والشخصيات الجانبية التي يدخلها هاني السعدي بالشكل الذي يريده، ويضع المشاهد على حافة المفاجأة: كلما مل من حماقات قبيلته العربية المفضلة، يقتل أبناءها، يدفعها إلى الشيخوخة مع شيخوخة ابن الوهاج، حياة لقبيلة عربية لا ترعى ولا تزرع، تسكن على حافة غابة، نص مفتوح لكل الاحتمالات، فلا زمن محددا يربطه، ولا معتقد، ولا اسم لمكان، حوارات لشخصيات تتراوح بين العروبة وبين الرومان وبين قاطعي الطرق، هناك قوالب شبه جاهزة



أيمن زيدان

لهذه الشخصيات وتفاعلها مع بعضها، البواسل وهم أبطال المسلسل نموذج لفرسان عرب لكن على الطريقة الأمريكية، فهم لا يقهرون في قتال أو نزال، أو ذكاء، يبدو أن البواسل كنص وعمل فقد وهج مسلسلي الجوارح والكواسر.

المكان

الزير سالم: كان المكان في مسلسل الزير ملائما إلى حد بعيد لوجود القبائل العربية، قبيل ظهور الإسلام بحوالي القرن، فالبيوت المبنية من الطين، وشجر النخل المرتبط بالواحات التي كانت مقطونة من القبائل العربية، ويظهر قليل من الغابات التي كان يصطاد بها الزير وصديقه همام، كان يوجد خطأ كان الأحرى بالمؤلف تلافيه، وهو إصابة الزير بالشرك الذي نصبه له مرة حيث تقوم اليمامة وعمتها أسماء بجره ثم تتكفل اليمامة بصناعة قارب (وهنا اللامنطق من حيث توافر مواد القارب من الخشب والحبال)، ثم الخطأ الأهم وهو وضعه في النهر مع العلم بعدم وجود أنهار في الجزيرة العربية، والمفترض أن قبائل تغلب وبكر تسكن منطقة الجزيرة، ما خلا ذلك فالمكان كان رائعا.

ليل المسافرين: العين التي جالت في هذه الأمكنة عين ساحرة، فالمكان الذي صور به المسلسل، جنة من الرياض بالطبع ماعدا السجن، فالأمكنة كانت من الجمال لدرجة، تكاد تكون هي البطل الحقيقي في المسلسل، والبيوت والخانات والغابات التي مر عليها الأبطال كانت أقرب إلى الحلم، وحتى أوقات التصوير التي أظن أن طاقم العمل قد جاهد لإنتاجها بهذه الصورة الجميلة والدافئة.

البواسل: مازال المكان هو نفسه الذي صور به المسلسلان السابقان، في الغابة المطلة على البحيرة، وبالطبع أصبح المكان مألوفا للمشاهد، ماعدا مكان سكن جندع وعصبته في المنطقة الجبلية الجرداء، وكذلك القلعة الرومانية، والحانة الرومانية، بدا المكان مكررا، لا جديد فيه، والمفاجئ المسرح الخشبي في قبيلة ابن الوهاج، الذي ظهر بشكل لا يتناسب مع قبيلة تسكن الخيام.

الإضاءة:

كان مسلسل ليل المسافرين الأكثر جمالية والأكثر شاعرية، متناسبا مع الحالة الشعرية للمسلسل بشكل عام، فالإضاءة الخافتة في السجن والشوارع والبيوت يحس المرء بزمن القرن التاسع عشر، واضح بشكل كبير في الإضاءة في مختلف جوانب العمل، وخلال تنقل الكاميرا، الإضاءة في الزير سالم كانت في الغالب نهارية، فالتصوير الليلي نسبته قليلة نسبيا، وكانت الإضاءة كذلك موفقة، فالمشاعل كانت ظاهرة، في البواسل كانت الإضاءة امتدادا للمسلسلين السابقين مع اختفاء مؤثرات البخار والدخان في الكواسر، وإطلاق للمفرقعات النارية التي بدت غريبة في تلك الأزمنة.

الصوت:

تعاني المسلسلات العربية إجمالا من إدارة الصوت، فالمشكلة تبدو مزمنة، فالمشاهد مضطر إلى أن يمسك جهاز التحكم بشكل دائم للتحكم في الصوت، الذي يخبو ويعلو بشكل مستمر، ولا يكون على درجة مستقرة، بحيث يكون مريحا لكامل الحلقة. وربما الأقل حظا في المسلسلات مسلسل الزير حيث الأغاني التي كانت في أحيان كثيرة غير مفهومة، فالموسيقى أحيانا تطغى على صوت المغنين.

الزمان:

التاريخ واضح المعالم في المسلسلين «ليل المسافرين» و«الزير سالم» حيث يبدو المسلسل الأول زمن العصملي أو الاحتلال التركي للمنطقة العربية ويحدد بلاد الشام لهذا التاريخ، وفي مسلسل الزير سالم يبدو الزمن أكثر تحديدا فحرب البسوس حطت رحالها مع عام الفيل وهذا ما يظهره الحوار من أن أبرهة الحبشي سيغزو مكة ويهدم قبلة العرب، آنذاك، وهذا التاريخ مرتبط بميلاد الرسول العربي (صلى الله عليه وسلم).

بينما يبقى مسلسل البواسل غير محدد الزمن، كما في سوالفه للكاتب هاني السعدي (البركان، غضب الصحراء، ثم سلسلة الجوارح)، وهذا المهرب الذكي للكاتب من التاريخ ومن الوقائع، ومن زمنها، فالنص بقي مفتوحا فهو قادر على إبادة قبيلة، وعلى خلق شخصيات تأتي من المجهول، ويخلق علاقات تثير المشاهد وأحيانا تنفره، وهذا هو ما يحاول الكاتب أن يبقى وفيا له.

اللياقة البدنية للممثلين:

بالطبع أصبح الممثلون الذين يؤدون الأدوار في المسلسلات الحربية وأحيانا الدموية، والتي تسيل فيها الدماء بسخاء، لهم باع لابأس به في القتال بالسيف، بدا ذلك في المسلسلات السورية، لكن هذه اللياقة ليست بالمستوى المطلوب، فما دامت هذه السوق رائجة، والمشاهدون لها كثرا فيجب على الممثلين، وخاصة الذين يلعبون الأدوار الرئيسة أن يبذلوا جهدا أكبر في التدريب، ودراسة الحركات، والأهم تخفيف أوزانهم إذا كانت لا تناسب أدوار البطولة، وكنت أتمنى كمشاهد أن أرى عروضا أكثر جمالا وأكثر إقناعا، بما يتناسب مع الشخصيات الملحمية التي يختزنها المشاهد لهذه الشخصيات ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«العالم الطبيعي» هو ذاك العالم المتخيَل الذي جاء إليه الإنسان الأول، أما العالم كما صنعه الإنسان فهو العالم «المصنوع». وبقدر ما يكون العالم مصنوعا يفترض أن يكون إنسانيا، وعليه كلما ازدادت إنسانيته إزدادت صناعيته.

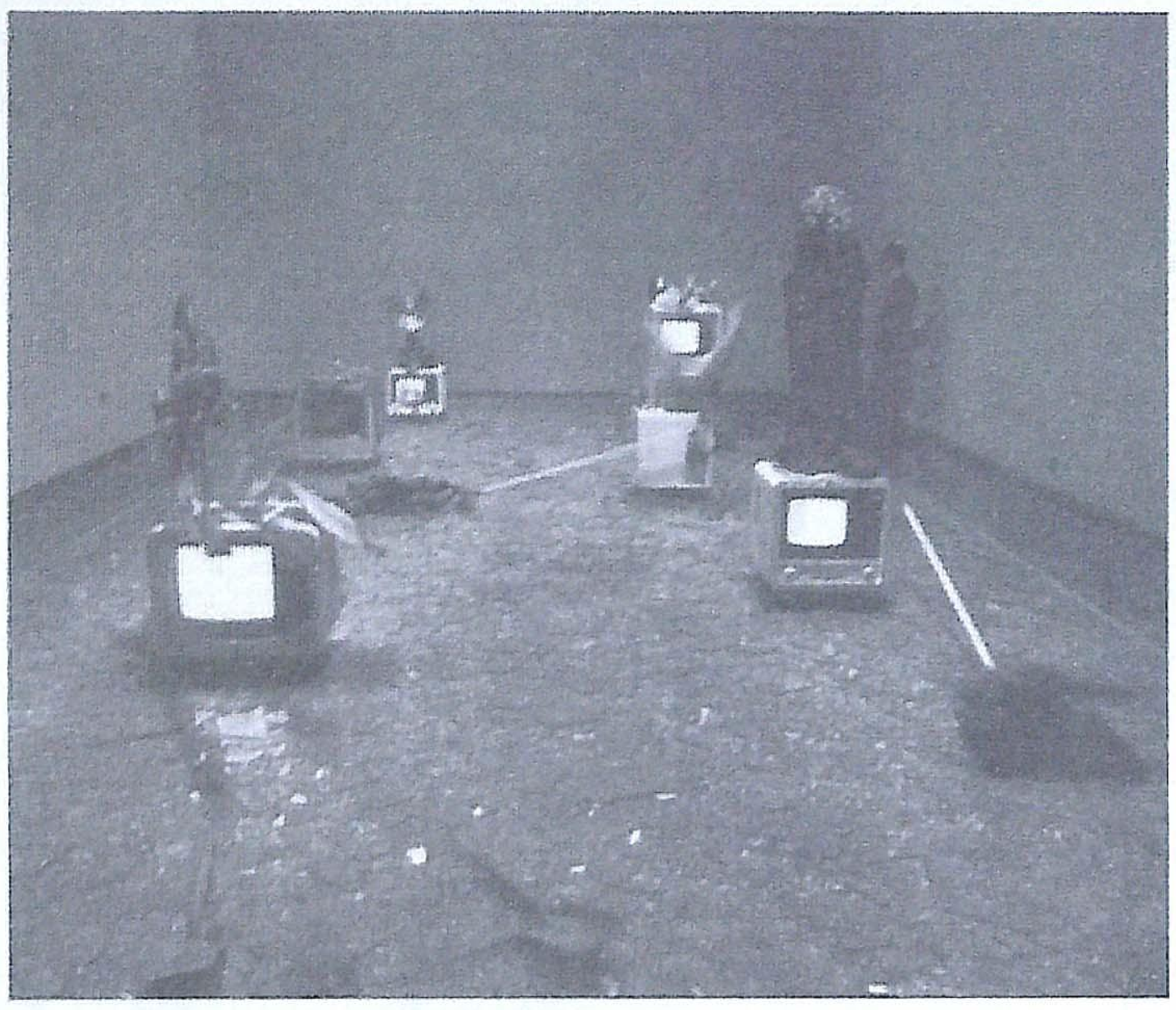
أما الفن فإنه منذ البداية مصنوع، ذلك لأنه إنساني، وبقدر ما تُصبح حركية الحياة أسرع وأكثر صناعية، تتغير اتجاهات الفن الذي صار في عصرنا معقدا ومتعددا كما لم يكن من قبل.

فلقد لعبت التقنيات الحديثة دورا رئيسا في طريقة استخدام وسائل الاتصال المباشرة مع الجمهور، وتداخلت أنواع الفنون المختلفة مثل السينوغرافيا والتشكيل مع المسرح الرسم والنحت والموسيقى، لتكون في نهاية الأمر فنا مختلفا ومتميزا.

الكويت - أشرف محمود

من جماعة «الفلوكسوس» العدمية إلى الدوائر المغلقة:

تطور فن التليفزيون



غرفة الدكولاج والهانبنغ الإلكتروني ١٩٦٨ ستة اجهزة تلفزيون ومحركات كهربائية وزجاج

كانت عقود طويلة من السنين قد انقضت دونما اهتمام بفنون وسائل الإعلام والاتصال. لكن ذلك تغير في السنوات الأخيرة حيث ظهر اهتمام كبير بكل ذلك، تجلى في معارض وجوائز واحتفالات مثل الفيديونالد ببون العام ١٩٨٨، وفيديو التشخيص بكولونيا وبرلين وزيوريخ ١٩٨٩، ومهرجان التليفزيون العالمي بلاهاي ١٩٨٨.

بعد خمسة وثلاثين عاما من اختراع فن الفيديو كأحد المحطات الهامة في تطور استخدام التليفزيون، فإنه لم يأخذ مكانته اللائقة به ضمن الفنون الأخرى فقط، بل تبين أيضا أنه أقرب إلى الأنواع الفنية الأخرى مما كان متوقعا.

ويصدق هذا أكثر ما يصدق على فن فيديو التشخيص. الذي خضع لتأثير قوي من جانب حركة «الفلوكسوس».

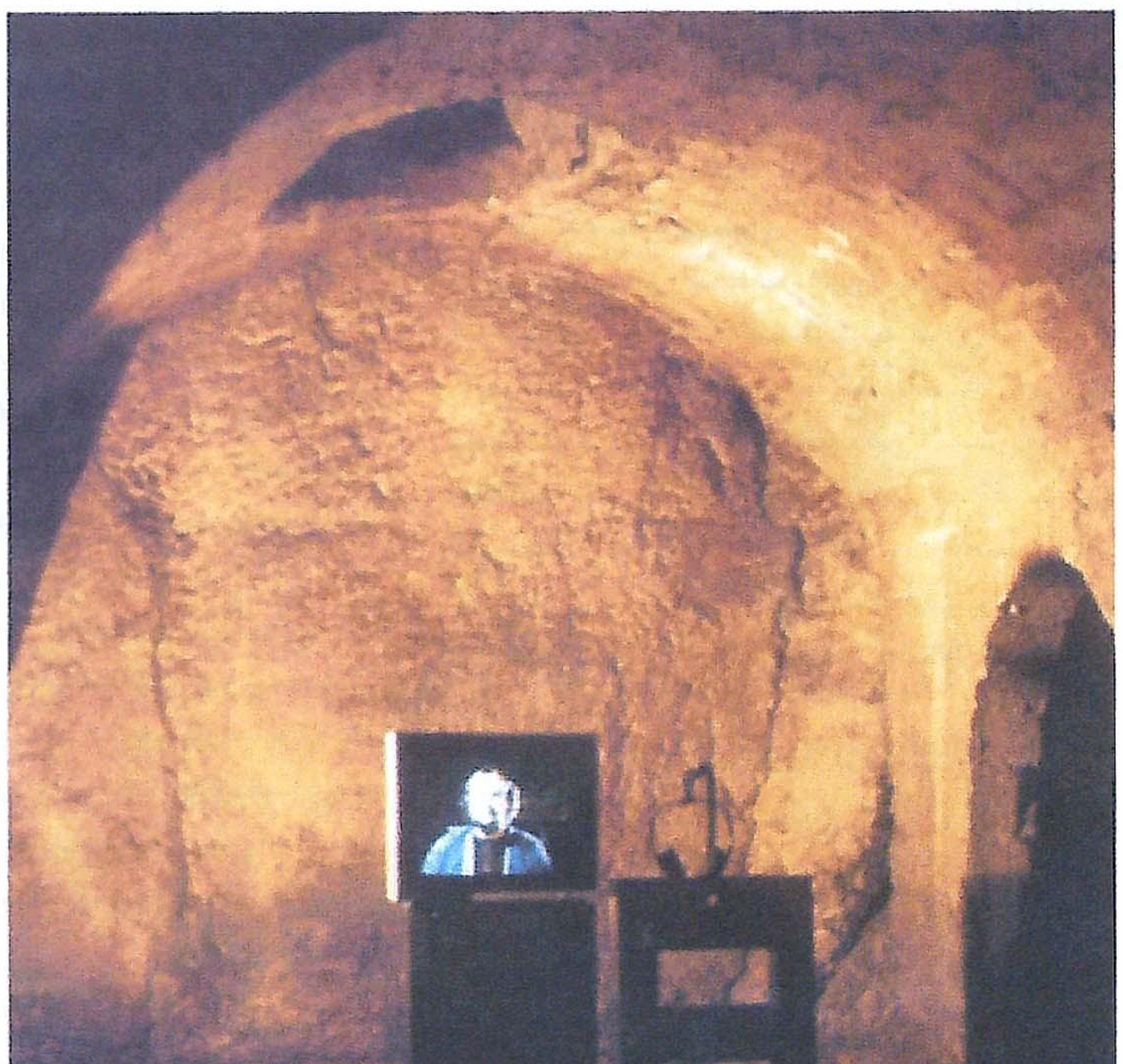
والفلوكسوس حركة من حركات الفنانين العدميين، تكونت أواخر الخمسينيات، واستمرت على الرغم من ضعفها حتى منتصف السبعينيات. وقد عادت الحركة في استلهامها الفني إلى دادا ومارسيل دي شايب والموسيقار جون كاج، واتجه هؤلاء إلى ضرب التقاليد الفنية الكلاسيكية.

لكن أكثر ما حركهم كان محاولة إدخال المشاهد كفاعل في اللوحة أو الصورة المرئية. فالفن، ينشأ ويخرج إلى العلن من خلال تأمل المشاهد وإحساساته وفهمه وذاكرته، وقدرته على التعبير.

فإدراك العمل الفني هو الذي يعطيه أهميته. ولذلك فإن جماعات الفلوكسوس اقتصرت على رسم البنى الأساسية أو العمود الفقري للعمل. أما اللحم والدم فإنهما إسهام من جانب المشاهد.

ويعتبر الكوري تام جون بايك الذي ينتمي إلى جماعة الفلوكسوس هو أول من اشتغل بتطوير إمكانات التليفزيون في الستينيات، وكان في طليعة الذين أسهموا في تطويره إلى أداة فنية مستقلة. وكانت الموسيقى التجريبية قد أثارته، كما أثاره تجمع الفنانين حول كارل هاينز شتوكهارزن، وجون كاج، وماري باروماشير من كولونيا فلفتت هذه الظاهرة انتباهه. وبدأ في نهاية الخمسينيات موسيقاه التي أسماها موسيقى العمل، وهكذا وصل إلى نوع من التواصل مع الفن التشكيلي.

كان بايك قد بدأ موسيقاه الجديدة بهجمة قوية على البيانو، إحدى أكثر الآلات الموسيقية إعزازا لدى الغربيين. ثم بدأ العام ١٩٦٢ بالتجريب في التلفزيون. وفي معرض بفوبرتال العام ١٩٦٣ عرض بالإضافة إلى وسائل الإيقاع التلفزيونية صور آلات موسيقية بأوضاع مختلفة على شاشة التلفزيون، أما الآلات التلفزيونية نفسها فقد كانت مضروبة ومتكسرة، وتُصدر ضجيجا متعاليا. وبدلا من برنامج التلفزيون، كانت صورا مشوهة تظهر على الشاشة. وعمل فنانون آخرون بالأسلوب نفسه، ومثل ولف فورستل الذي يكفن التلفزيونات بشريط شائك ثم يدفنها.



البيت الفارغ وشاشة، شريط فيديو، صوت، سماعة، كرسي

ويأتي فورستل في طليعة فناني التليفزيون في ألمانيا. ويظهر مبدؤه الفني في الكولاج المتضمن أجزاء من لوحات الإعلانات وغيرها من الأدوات المحطمة. وفورستل أيضا كان عضوا في جماعة الفلوكسوس، ويمكن وضعه ضمن فناني الحدث التلقائي. فهدفه، ككثير من فناني الستينيات ليس صنع لوحات وإكمالها بل رفضها.

والواقع أن فورستل يقوم بتظاهرات صاخبة حتى اليوم ويثير بذلك السخط والاندهاش. ففي العام ١٩٦٣ يقوم في أحد المعارض بإطلاق النار على آلة تليفزيون. وبالإشارة إلى جماليات الفلوكسوس يقوم بايك وفورستل بتحرير التلفزيون من وظيفته التقليدية، ويضعانه في سياق إنجازهما وتنظيمهما.

> «الفلوكسوس» حركة فنية عدمية تكونت في أواخر الخمسينيات، وحاولت إدخال المشاهد كفاعل رئيس داخل العمل الفني، فالفن عندها ينشأ ويخرج إلى العلن من خلال تأمل المشاهد وقدرته على التعبير

بدأت تجربة النقد الذاتي مع التليفزيون عندما اكتشف المسجل القابل للحمل ١٩٦٥ حيث اتسعت دائرة فن الفيديو إلى حد كبير، لكن فن الفيديو الظاهر بعد ١٩٦٥ استفاد أكثر ما استفاد من تجربة الفنانين الذين عملوا في التليفزيون من قبل.

كان الناقد الفني في مطلع عصر النهضة ليون باتستا ألوتي قد ذكر أن الحاجة إلى الفن، والتصوير بالذات، نابعة من إحساس المرء بذاته وانعكاساتها وهكذا قال: «إن النرجسية هي المبدع الحقيقي للرسم» وإدراك الجمال الذاتي دفع إلى محاولة الاحتفاظ به مصورا، لكن الصورة هي صورة جامدة وثابتة، لكن الصورة الساكنة لم تعد كافية، وأراد الشبان الباحثون صورة حية. والواقع أن «الدوائر المغلقة» سيطرت في مجال الحياة العاملة منذ منتصف السبعينيات في مجال الإلكترونيات، وحراسة البنوك، ومحال البيع الكبرى، ووسائل الانتقال، بل وفي البيوت الخاصة. الدائرة المغلقة صور تلتقطها الكاميرا تنعكس في الوقت نفسه على شاشة التليفزيون.

فالصورة وانعكاسها يظهران في نفس اللحظة. فالحقيقة أو الواقع وصورته يتوحدان في المكان والزمان، وتتماثل الحقيقة مع الصورة.

ومنذ ظهور ذلك أدرك بعض الفنانين أن هذه التقنية تعطي إمكانات تعبيرية كبرى لا ينبغي الاقتصار في استعمالها على الحماية والضبط، ففي ظل هذه التقنية ينشأ مفهوم جديد لعلاقة الزمان بالمكان. وانتقلت الدائرة المغلقة إلى الفن على يد الفنان الأيرلندي «ليد لانين» في منحوتته «وايريس» ١٩٦٨، وقد سمى نفسه «نحات الاتصال» وهو تعبير لا يصف أدوات عمله فقط، بل مضامين عمله أيضا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وايريس منحوته تتكون من منزل يشبه الخزانة فيه مظلات ملونة مطوية مرئية تبدو للمتأمل في أشكال مختلفة «حسب الوجهة والقرب بينهما». وهذا التعرف المتجدد ممزوج بالتماثل الزماني، والاختلاف حسب المسافة والجهد، كل ذلك يعطي المسألة طابعا معقدا.

وفي الوقت نفسه تقريبا العام «١٩٦٩» أنشأ الأمريكي بروس نارمان غرفة بغاليري في لوس أنجلوس، احتوت على خمسة ممرات تختلف أعراضها، وهي الأشكال الوحيدة في تلك الغرفة، بالإضافة إلى ثلاثة ممرات ضيقة، لا يمكن دخولها، لكنها تُرى فقط من بعيد ويمكن دخول الرابع. وفي نهاية تلك الممرات المصنوعة يرى المتأمل منظرين يعلو أحدهما الآخر. الأول يُظهر غرفة فارغة مصورة على الفيديو، والثاني يظهر دائرة مغلقة تبدو فيها صورة الزائر الذي يحاول دخول الممر الضيق. ومع أن الزائر يمضي باتجاه صورته، فإن الصورة تصغر وتبتعد كلما اقترب منها.

ويعني هذا أن المرء يبتعد عن نفسه، وكلما مضى الإنسان في الممر يتصاعد لديه إحساس بالضيق والحصار، ثم يحدث لدى ابتعاد صورته إحساس بغرابة لذاته، مع ما يصاحب ذلك من شعور بالحزن، وبذلك فإن نارمان بهذه الغرف المشكلة إبتكر تقنية جديدة، إستفاد فيها من خبرته من المسرح والتلفيزيون وبذلك ظهر نوع جديد من التشكيل المشخص.

بدأ استعمال تقنية الفيديو في المجال التليفزيوني من جانب قلة طليعية من الفنانين، ثم ازداد عدد المشاركين فيها. وقد ساعد على زيادة المشاركة نزول الفيديو كاسيت إلى الأسواق العام ١٩٧٢ بشكلها الصغير المستعمل حتى اليوم.

في منتصف السعبينيات بدأ الإقبال يزداد على استخدام الفيديو كاسيت خاصةً بعد انخفاض تكلفة وظهر ذلك في معرض دوكومنتا بكاسل العام ١٩٧٧. وفي المعرض نفسه العام ١٩٨٧ بدت ظاهرة للعيان الإمكانات الهائلة المتاحة للفن في هذا المجال التكنولوجي الجديد.

وكان الأمريكي دان غراهام، وهو فنان وناقد قد قام بتجديد لافت للانتباه، ففي التشكيل الذي أنتجه يظهر الداخل في الوقت نفسه على مرآتيه فيما لا يظهر في المنظار إلا بعد ثوان تمتد من خمس إلى ثمان أحيانا.

وهذا التردد الزماني لا يمكن وصفه بل لابد من تجربته: أن يرى الإنسان نفسه حين يظن أنه لم يصور إلى أن يحدث فجأة أن يرى الماضي كحاضر معيش، وما يحدثه ذلك من انزعاج وتردد. هذا الأثر تحدثه الصورة التي صنعتها كاميرا المنظار، وما ينتج عن ذلك من مضاعفة زمانية.

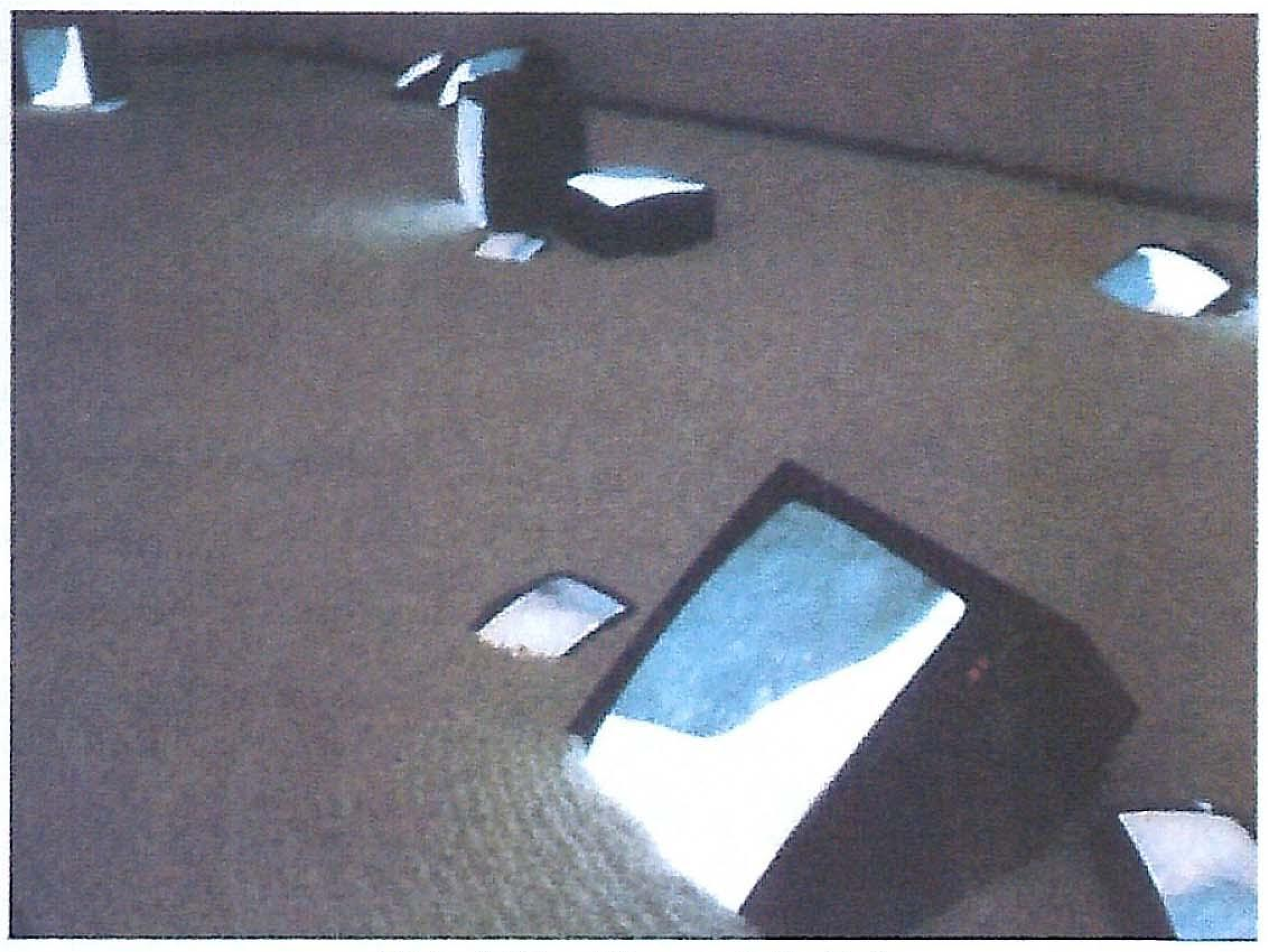
وهو أمر يمكن استحداثه إلا ما لا نهاية. فجراهام يتلاعب بمفهوم الحاضر الذي يمكن مطه وتطويله للحظات.

إن مراقبة المراقبة، وما يحدثه ذلك من ضياع، تمكن الدائرة المغلقة من إثبات أن التصرفات الماضية ما هي إلا عمل من أعمال الماضي الذي لا يمكن استرجاعه.

وتلعب الموسيقى، كما يلعب الصوت دورا مهما في عمل الأميركي بيل فيولا مع الفيديو. فالمعروف أن الصوت والموسيقى يستخدمان في الأساس في الأفلام التجريبية والموسيقى الإلكترونية، لكن فيولا شأنه في ذلك شأن جراهام يوسع من مجالات الاستعمال عن طريق تشكيل الدائرة المغلقة في عمله «هو يبكي من أجلك العام ١٩٧٦»، الذي أثار إعجابا كبيرا في دوكومنتا (١٩٧٧). ويصف فيولا عمله التشكيلي بقوله: الهدف هو وضع مجال كامل في إيقاع حياة متدفقة. فهناك كاميرا تملك عدسة خاصة تصدر ماء يتنزل في شكل نقط. وهذه الصورة تنعكس عن طريق الفيديو بشكل ضخم على جدار مقابل. وفي إيقاع النقط المتساقطة يرى الزائر نفسه على الشاشة بطريقة الانعكاس صغيرا وضئيلا ضمن النقط، ثم يتضخم حجمه في حين يتصاعد حجم وإيقاع الماء النازل وتبدو الغرفة كلها بشكل مقلوب. وكل عناصر التشكيل تبدو في حال اكتمالها «إنه تمكن من رؤية الكبير في الصغير، والكثير في القليل، هو يصنع الكبير في الصغير. فكل صعوبات الأرض تظهر دائما في السهل منها» أو هكذا يقول لاوتس في رسالته: «التفكير في البرد»، وهو يتحدث في الأصل عن دائرة الكون والفساد في الحياة.

بدأ الحديث عن التشخيص بالفيديو في الثمانينيات، أما في الستينيات والسبعينيات فكانوا يسمون ذلك التشكيل بالفيديو. وهذان التعبيران اللذان لا يجري التمييز بينهما بدقة ليسا مترادفين في الحقيقة بل بينهما فرق واضح. فهما طريقان مختلفان ينطلقان من مبدأ أساسي واحد.

في التشكيل بالفيديو يحاول الفنان إقامة علاقة تبادلية بين صورة الفيديو ومجال مكاني. وأحسن مثال لذلك هو تشكيل الفيديو للأمريكي إيرشنايدر المسمى «مانهاتن الجزيرة» (١٩٧٤)، وقد نجمت عن خبرته في الأفلام التجريبية. ويشمل التشكيل ١٨ منظارا موزعة في الغرفة أو المجال المكاني بطريقة غير منتظمة. أما المناظير التي تشكل الإطار الخارجي فهي تورد صورا للمعالم الرئيسة لمانهاتن. أما المناظر في الصفوف الداخلية فتعرض صورا من داخل مانهاتن. وهكذا ينشأ لدى المتأمل انطباع عن المدنية حقيقي ومصطنع في الوقت نفسه. ويأتي اصطناعه من أن عناصره الأولية موجودة حقيقة، ولكن طرق تركيبها من إبتكار الفنان. و«في مجالات الزمان» أو محطاته (١٩٨٠) يفعل شنايدر ذلك بشكل أوضح. فهناك ٢٤ من المناظير الموضوعة في شكل دائرة، يمثل كل منظر منها واحدا من مجالات الوقت على الكرة الأرضية وهناك صور ورؤى تمثل مختلف أقطار الأرض. ويستطيع الزائر أن يراقب في الوقت نفسه مختلف المجالات الثقافية في العالم، مع المعالم الطبيعية، وفي مختلف فصول السنة في العالم كله. وبذلك يكون الزائر قد رأى المعالم الحقيقية للأرض، لكنها موضوعة زمانيا ومكانيا بشكل جديد.


غراف اتسكيس مختلس النظر ١٩٨٨

وهكذا فإن أهم أبعاد التشكيل التعبير الظاهر عن حضور الزمان. وهو يبدو في صيغ مختلفة، ويعرض أيضا بأشكال متباينة من مثل ظهور الوقت في صورة المنظار أو استخدامه كعنصر لترتيب الأشياء وادراكها.

أما في الثمانينيات فإن أكثر فناني الفيديو عملوا في مجال التشخيص.

ففي السنوات الأخيرة، تطورت فنون الرؤية، وتراجعت المعارضة القوية من جانب الفنانين للتليفزيون، كما كان عليه الأمر في الستينيات، فإن فن الفيديو بدأ بتطوير صورة أكثر تقدما وتطورا من ضمن موديلات حديثة جدا. وهذه الحوارية الجدلية بين فن الفيديو وفن النحت تساعد على تجاوز جمود المادة، وتعيد تشكيل المكان عن طريق رؤية أخرى للزمان: الرؤية الجمالية التي يحتاج إليها المتأمل للتحرر الزماني والمكاني من هذا الشكل التقليدي للمنحوتة. فالبلجيكية ماري جو لافونتين، تعتبر نفسها بالدرجة الأولى من أعمالها بالفيديو نحاتة، إذ تصنع من المناظير سورا متماسكا أو تصنعها على شكل أقواس ودوائر.

ففي «فكتوريا» ١٩٨٨ تضع الفنانة المناظير في صيغة تشخيصية بحيث تظهر صور الفيديو في شكل موزاييك يتسم بالحركة.

أما الراقصون في احتفال تنافس للتانجو فيبدون عن طريق صورة مقربة بالمناظير مسرعين في تحركهم المنعكس على شاشة. وهذه النافورة من الحركات والبشر مقطعة زمانيا، يزيد من وضوح ذلك الموسيقى المصاحبة والمؤكدة. فالصورة الإيقاعية في اللعبة التي تسيطر فيها الحركة، والصوت لا ينبغي فهمها باعتبارها منظرا بل تشخيصا جماليا، فالمتأمل لا يستطيع تمييز شكل واحد مستقل، أو التوقف عند حد، أو التقاط حركة ومن خلال الحركة تبدو الأبعاد المكانية للتشخيص. ويعتبر هذا أكبر تحد للعادات التقليدية في الرؤية.

ويختلف عمل لافونتين (١٩٨٦) عن ذلك تماما. وقد عرف العمل في دوكومنتا بكاسل. فهذا العمل نموذج للتشكيلات الجديدة التي تميل إلى إدخال عناصر للتسلية. فهناك جدار ضخم مزروع بثمانية وعشرين منظارا، تبدو فيها جميعا بالأسود والأبيض صورة شاب رياضي يتمرن بأدوات رياضية بشكل يفصل بينه وبين المشاهد بوضوح. وبغض النظر عن المشكلات الأخرى التي يثيرها هذا العمل، فإنه يستعيد عناصر معروفة في الرسم والنحت حيث يبدو العمل الفني للمتأمل بعيدا وغريبا، يستطيع أن يستمتع به جماليا ويثير لديه أفكارا وانطباعات. وهذا الاستمتاع يتأسس على التأمل الجمالي والقيمة الجمالية للعمل. والواقع أن التمايز في البرفورمانس والفيديو يسقط هنا من ضمن نظام الإخراج والاستخدام العالي للتقنية.

> مع ظهور الدوائر المغلقة واستخدامها في الأمن والحماية، أدرك بعض الفنانين أن هذه التقنية تعطي إمكانات تعبيرية كبرى. فقد نشأ معها مفهوم جديد لعلاقة الزمان والمكان بالصورة المرئية

فالبرفورمانس يبدو هنا فقط على الشاشة، ويصبح دوره دور الصورة الإعلانية.

ويعتبر اتجاه «تشخيص الديزاين» بالتليفزيون أحدث الاتجاهات في هذا المجال، وذلك مثل طريقة النمساويين: غراف وتسيكس اللذين يعملان معا منذ العام ١٩٨٠. وفي أعمالهما توضع المناظير بأسلوب يقع بين التشخيص والديزاين. فألواح اللونين الجمالية تبدو عليها رسوم ديزاين، تضع في اعتبارها إشارات واقتباسات مما يظهر في الوسائل الإعلامية معروضة بطريقة جديدة. ويطور ذلك جانبية وسطحية العلامة أو الإشارة، لكن لا يجري التعامل معها فنيا فتبقى بمنزلة تزين.

وإلى جانب التشكيلات والتشخيصات يعرض بعض الفنانين بيئات وسياقات - من مثل داليبور مارتينيز (يوغوسلافيا) وريتا مايرز (إسبانيا)، فمارتينيز يصطنع مكانية مزودة بعناصر طبيعية. لكن ما يظهر حقيقيا وواضحا عند مارتينيز، يظهر عند مايرز فقط على خلق انطباع يوحي بالطبيعة عند مونتاداس ١٩٨٧ في عمله عن الفرقة، يظهر غرفة جلوس فيها طاولة وكراس، جدران سوداء، وسجاد حمراء، وكل ذلك يحدث انطباعا معينا يوشك أن يكون خشبة مسرح، والمشاهد مطلوب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح والظهور في الإخراج. فالعمل الفني يبدو معيشا.

وهنا أيضا يبدأ اللقاء مع مجالات فنية أخرى واضحا.

فالباز في فن فيديو الحديث ليس العودة فقط إلى الأشكال الفنية السابقة، بل الضخامة والصناعة والاكتمال ◆

http://www.netreach.net/~kaufman/

موقع ينقل لنا سلبيات التليفزيون، كجهاز اعلامي. وتأثيراته الملموسة على الاطفال والمراهقين.

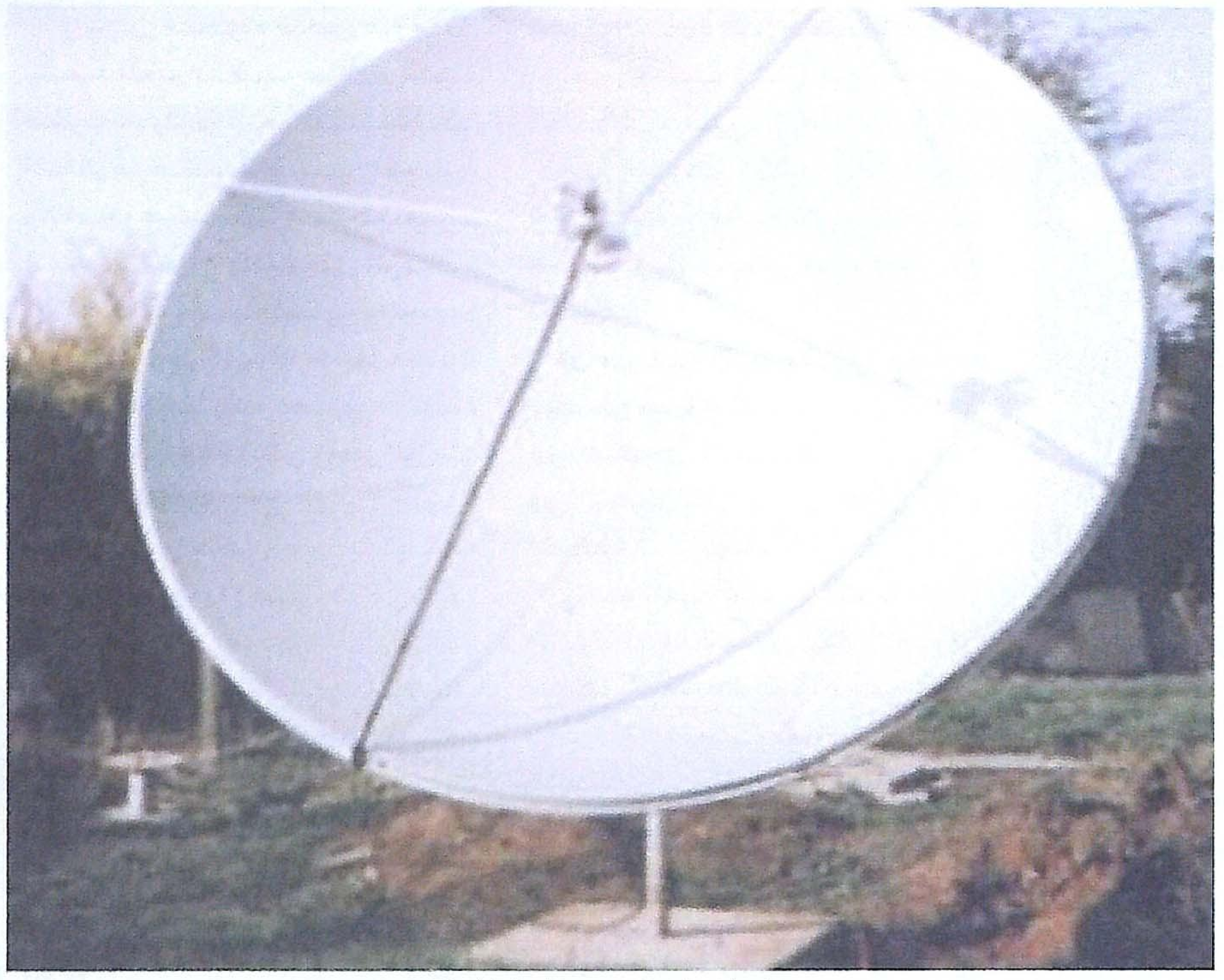
مازال العالم العربي يقف على شواطئ عصر الإنترنت دون أن يدخل غماره لأسباب كثيرة كعائق اللغة وقلة الإمكانات المادية أو افتقاد المهارة التقنية أو عدم وجود الدافعية. ويتضح هذا في النسبة المئوية الضئيلة لمن لديهم جهاز كومبيوتر، أو هؤلاء الذين يتعاملون مع الإنترنت، وعادة ما يقتصر استخدامه على أغراض البحث العلمي.

لهذا لا نتوقع أن نرى انعكاسات واضحة للإنترنت على الإنسان العربي العادي خلال السنوات القليلة القادمة، لكن من الممكن رؤية آثار استخدام الدش لانتشاره على نطاق واسع بسبب سهولة الاستخدام وقلة التكلفة نسبيا وسلبية التلقي وضعف الوسائط الإعلامية القومية أمام الوسائط الإعلامية الأجنبية في النواحي الترفيهية والدرامية والإخبارية.

الكويت - عبدالمنعم الباز

الخطأ فيما نشاهد

الدش.. ما الذي سيفعله بنا؟



هل يلغي الدش هويتنا وثقافتنا؟

في دول الخليج حيث الإمكانات المادية متوافرة، يجبر الطقس الحار الإنسان على البقاء معظم الوقت داخل منازل مكيفة، ويصبح الدش جهازا ضروريا لكل هؤلاء الذين أدمنوا التلفزيون، خاصة أن قطاعا كبيرا منهم من المغتربين الذين يريدون مشاهدة القناة الفضائية لبلادهم.

أما في دولة مثل مصر فقد أصبح الدش يباع بالتقسيط ويعد أحد مظاهر الرفاهية العصرية كالتلفون المحمول وأكثر، فضلا عن أنه سيوفر ثمن تأجير أفلام الفيديو وسيجعل الذهاب إلى السينما غير ضروري.

في خلفية كل ذلك بالطبع هناك رغبة المشاهد العربي في التخلص من الرقابة الإعلامية المعتادة في التلفزيونات العربية سواء تلك التي تلقي الأخبار المهمة إلى هامش النشرات.

لكن الدش ليس فقط أمرا واقعا يجب التكيف معه، ولكنه أيضا يعد مرحلة انتقالية أكيدة. ففي المستقبل القريب ستتاح بالتأكيد أجهزة تلفزيون قادرة على التقاط إرسال القنوات الأجنبية دون حاجة إلى الدش، أو ستزيد قوة البث الخارجي بحيث لا يحتاج استقباله إلى طبق بهذا الحجم الكبير.

إذن ما الآثار المترتبة على انتشار استخدام الدش سواء على مستوى الدولة أو المجتمع أو الإنسان الفرد؟

على مستوى الدولة سيؤدي ذلك أو أدى فعلا إلى فقدان الدولة لسلاح الاحتكار الإعلامي التلفزيوني وبالتالي تفقد جزءا كبيرا من السيطرة على الرأي العام وتتضاءل فعاليات الرقابة الحكومية المعهودة.

إن مشاهدة برنامج معاد للحكومة المحلية أو لوجهة نظرها لن يؤدي إلى حدوث ثورة شعبية ولكنه ببساطة سيكون موضوع حديث اليوم التالي في مكاتب الموظفين أو بين طلبة الجامعة. وبتراكم تأثير ذلك في الرأي العام قد تضطر أي حكومة إلى تعديل توجهاتها.

ولما كان تعدد القنوات، وتعدد الآراء في القناة الواحدة جذبا لمزيد من المشاهدين هو القاعدة، فإن التعدد الحزبي أو السياسي بشكل عام سيصبح هو الشكل الوحيد المقبول جماهيريا خلال سنوات. فهناك فارق كبير بين صورة صحفية لمناظرة بين مرشحين لرئاسة إحدى الدول الأجنبية وبين مشاهدة مناظرة باللغة العربية، وعن مشكلة محلية تهم المشاهد بين مناصر لموقف الحكومة ومعارض لها في مجال جمعيات حقوق الإنسان مثلا.

إن مجرد عرض الموقف المعادي للحكومة تلفزيونيا بهذا الشكل يمنحه ثقلا نسبيا بغض النظر عن مدى وجاهته، ليس فقط لأن بعض الأنظمة تكبت مثل هذه المواقف تماما أو لأنه يأتي عبر وسيط إعلامي شائع الانتشار ولكن أيضا لأنه يأتي للمرة الأولى في صورة شبه ندية إزاء الموقف المؤيد للحكومة. ففي كلا الجانبين شخص يناقش ويعرض ويحلل ويدلي بحججه ومعلوماته ولا يوجد تلاعب بصناديق انتخابات يعطي لأحد أغلبية مطلق أبدية.

وإذا أضفنا إلى ذلك التأثير تأثير اتفاقات الجات وتنامي دور القطاع الخاص على مستوى العالم، فإن مهام الدولة وحركتها الحقيقية تتراجع إلى دائرة الخدمات الصحية والإسكانية وحتى هذا بدأت الحكومات (لاشتراكية) ترفع يدها عنه بالتدريج.

هل نتذكر هنا أن حائط برلين الشهير لم يستطع منع البث التلفزيوني الألماني الغربي من الوصول إلى ألمانيا الشرقية الذي سبب في النهاية سقوط حائط برلين تحت ضغوط المتزاحمين إلى «الصورة» التي شاهدوها لمجتمع آخر قريب يتكلم اللغة نفسها لكنه يعيش نمطا مختلفا من الحياة.

وحتى اقتصاديا يمكن أن يكون للدش تأثير مشابه لنموذج كندا والولايات المتحدة. فالنسبة الأكبر من سكان كندا يعيشون على حدود الولايات المتحدة ويفضلون مشاهدة محطاتها التلفزيونية التي يشاهدونها بسهولة (حتى قبل عصر الدش)، هكذا أصبحت الشركات الكندية مضطرة للإعلان عن منتجاتها المعروضة في الأسواق الكندية عبر قنوات الولايات المتحدة!

ولا يوجد ما يمنع أي شركة من الوصول إلى المستهلكين المحليين عبر قناة أجنبية، بل أصبحت هناك قنوات تلفزيونية متخصصة في الإعلانات فقط وأصبح التسوق يتم بالتليفون ويزيد ذلك من عملقة الشركات الكبيرة والعابرة للقوميات، مع ضعف إمكانات الرقابة المحلية على الإعلانات من حيث نوع السلعة أو شكل الإعلان ودرجة صدقه وآخلاقياته. حتى وصل الأمر إلى الإعلانات التلفزيونية عن أرقام تليفونات للمكالمات الجنسية وأظن أن خيال مخترعي التلفزيون والتليفون لم يكن بإمكانهم تصور مثل هذه الإعلانات.

على المستوى الاجتماعي يمكن أن نتوقع زيادة سطوة جهاز التلفزيون على الأسرة بالبقاء أمامه لساعات أطول بما يمتص مزيدا من الوقت من العلاقات الاجتماعية مع الأهل والأصدقاء وحتى من العلاقات داخل الأسرة الواحدة

بل وسيدور فلك الأحاديث الاجتماعية في أحوال كثيرة حول برامج التلفزيون وكأن الواقع هو الذي أصبح تابعا للإعلام وليس العكس!

ثمة إمكانات إيجابية أيضا للدش فهو يتيح للمغتربين إمكان البقاء في فلك ثقافتهم الأصلية بعرض قنواتهم المحلية لهم ولأبنائهم وهي ميزة عظيمة خاصة إذا نجحت هذه القنوات في مواكبة تحدي العصر. كما يمكن أن يساعد عمليا على تعظيم الثقافة الشعبية المشتركة بين الشعوب العربية أيا كانت الخلافات السياسية بين حكوماتها التي لا تستطيع منع التقاط الإرسال التلفزيوني مهما منعت صحف ومطبوعات الدول الأخرى، خاصة إذا وجد المشاهد برنامجا يحترم عقله ويمس الوجدان العام (كما فعلت الفضائيات العربية في أثناء احتدام انتفاضة فلسطين الأخيرة مثلا).

ولكن من المتوقع في ظل التفوق الإعلامي الأمريكي - بكل هذا الإنتاج الفني (الذي يدخل في نسج بث القنوات المحلية نفسها) أن تزيد جاذبية النموذج الأمريكي في الحياة خاصة في عيون الشباب الذين يعانون من مشاكل اجتماعية واقتصادية في أوطانهم.

وبالطبع من الأسهل لهؤلاء تقليد الجوانب السلبية أو الهامشية في نمط الحياة الغربي فكل ما يحتاج الأمر إليه هو قص الشعر بشكل معين أو ارتداء ملابس غريبة أو تعلم رقصة جديدة، أما الانضمام لجمعية تحاول الحفاظ على البيئة أو تكوين موقع على الإنترنت أو إعداد برنامج جديد للكومبيوتر فكل هذا يحتاج إلى مناخ اقتصادي واجتماعي أكثر رحابة وتحفيزا من المناخ العربي الحالي. فالخطأ لا يكمن في ما يلتقطه الدش أو استسهال الشباب لتقليد قشرة الحضارة، حتى الجادون سيتحول طموحهم في ظل هذا المناخ إلى الهجرة للخارج بعد أن تجسد المجتمع الآخر في صورة يومية مبهرة عند أطراف عيونهم وآذانهم.

أيضا للإرسال التلفزيوني الأجنبي تأثيره السلبي المدمر في التراث الشعبي الذي اضمحل تأثيره أصلا بتأثير التلفزيون المحلي). هكذا تتمزق واحدة من أهم الروابط التي تضم الجماعة الإنسانية برباط يتجاوز مجرد التجمع المكاني أو المصلحة المشتركة ويرتفع بها إلى أفق الغاية والقيمة، ففي لحظة خطر على الوطن لن ينجح نموذج «رامبو» للاعتماد عليه على الرغم من عصريته بقدر ما سنحتاج إلى نموذج «عنترة بن شداد» الفارس والعاشق والبطل رغم أنه مقهور. وتزيد خطورة هذا التأثير السلبي مع فقداننا الحلم والمشروع القومي وحتى الغضب القومي العام.

ويتجاوز الأمر ذلك إلى تضاؤل الشعور بأهمية اللغة القومية وتنامي الشعور بالاحتياج وبأهمية اللغات الأجنبية لفهم كل هذا الزخم الخارجي.

وحتى على مستوى الأحداث الاجتماعية البسيطة سنجد طقوسنا الاجتماعية القديمة كالموالد و«السبوع» واحتفالات الزواج تفقد أهميتها لدينا أو طريقة تحققها لتصبح نسخا أو استنساخا لاحتفالات الآخرين وبالفعل نجد الجماعة الصغيرة من الأصحاب قد فقدت قدرتها على تسلية نفسها بنفسها بالألعاب والفوازير والنكات وحتى المهارات الاتصالية الاجتماعية تتبلد بالتدريج فنحن شيئا فشيئا نتعود على درامية المواقف التلفزيونية وتطرفها وعلى الأداء التعبيري القوي الذي يتقنه الممثلون فقط والذي نفتقده في البشر الحقيقيين!

ومع التعود على مختلف أشكال العنف التلفزيوني وعلى رؤية الجميلات يتراقصن في الفيديو كليب، سيختلف التصور الداخلي لما هو عنف وما هو جمال ويدخل الأمر دائرة مفرغة، فكل تصور يريد درجة أعلى من الإشباع فتزيد جرعات العنف ودرجة العري والجمال، وتصبح ضمن الشروط القياسية المسبقة للإنتاج الفني بعد أن تطبع بها الذوق العام.

امتدادا لهذا يظهر ما يمكن أن نسميه بتأثير المنافسة. فالتلفزيون المحلي مضطر كي يحافظ على مشاهديه أن يرضيهم بجرعات متزايدة مما تعودوا عليه. والصحف والمجلات تضطر إلى الاعتماد على الصور الجذابة الملونة والمواضيع الخفيفة والحكايات الفضائحية ومختلف أخبار حوادث العنف والجنس. والمطربون مضطرون إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عدم الاكتفاء بطرح الأغنية على شريط كاسيت ولكن بتصوير الأغنية لعرضها تلفزيونيا. والكتاب سيفقد مزيدا من القراء بعد تعودهم على الوهم التلفزيوني اليومي القائم على فكرة توازي الصورة مع الحقيقة وكأن الحقيقة كيان ثابت يمكن تحنيطه في صورة. ولن يفتقد العقل المتعب بالمشاكل «الكتاب» بما تتطلبه القراءة من فحص وتأمل وتحليل. هكذا يكون على المثقفين إما الانضواء تحت جناح إحدى قنوات التلفزيونية وبشروطها هي طبعا، وإما مواصلة طريق «دون كيشوت» مع الحروف لشعوبهم التي لا تجيد القراءة أو لا ترغب في القراءة ما دامت الكتب لا تغير شيئا محسوسا في الواقع الاجتماعي والسياسي المعيش.

إنه نفق مظلم كما أراه على الرغم من كل الصور الملونة المتراصة على جانبيه فحتى على مستوى الوعي الفردي قد تزيد كمية المعلومات التي يعرفها الشخص العادي ولكن كل هذا الكم من ساعات المشاهدة سيعوده على تنشيط المستوى الحسي البسيط معظم الوقت لالتهام كل هذه الأغاني والمسلسلات والأفلام بما يجعله يدخل دائرة الواقعية الوهمية بتصوره أنه ينجح في حل أزماته لأن بطل الفيلم يقتل أعداءه أو يربح مليون جنيه.

وهكذا يتجه إلى مزيد من الوهم كي يتسنى المزيد من الواقع لأطول فترة ممكنة، خاصة في ظل افتقاد آليات تغيير هذا الواقع. وحتى إذا استخدم الدش استخداما إيجابيا للحصول على مزيد من الوعي عبر القنوات المختلفة، فإن الفجوة تزداد بين كمية المعرفة المتاحة وكمية الفعل المتاح فيزيد الشعور بالإحباط.

على المستوى الحسي نفسه سيتم المفاضلة بين القنوات ذات اللغات التي لا يعرفها المشاهد عبر التواصل غير اللفظي أي عبر الإيقاع والموسيقى وإيماءات الجسد وكمية الأكشن في الفيلم أو جمال الممثلات به، المشاهدة هنا لا تستهدف الفهم بل مجرد الإشباع الحسي المحض.

هناك قصة قصيرة قديمة للكاتب الراحل لطفي الخولي لم أفهم منها شيئا وقت قراءتها لكن غرابة أحداثها ظلت في ذاكرتي لسنوات حتى فهمتها فيما بعد. كانت تحكي عن جزيرة لا تنجب نساؤها إلا ذكورا، ويواجه الحاكم/ الكاهن مشكلة زواج كل هؤلاء الذكور من فتيات غريبات فيقيم الأسوار ويضع عليها حراسا جفونهم مفتوحة بالدبابيس ويقوم باستيراد زوجات عجفاوات لا يضيعن سيطرته على الجيل الجديد. لكن بنات الجزيرة المجاورة يتسلقن الأسوار بسيقان لدنة وتنغلق جفون الحراس التي أتعبتها الدبابيس بينما يتدافع الشباب مرحبين بهذا الهجوم النسائي.

فهمت بعد ذلك أن القصة تتكلم عن العقول الشابة التي تريد أفكارا حية جديدة وتندفع إليها على الرغم من الأسوار الرقابية. لكن لو قرأت القصة نفسها الآن بعد شرائي الدش فستكون إسقاطاتي الفكرية أكثر مباشرة، عن القنوات الأجنبية المتدافعة إلينا في ظل قنوات عجفاء محلية ما زالت تحتمي بحراس غير قادرين على حماية أنفسهم. (ألا تحمل القصة هذه النبوءة أيضا برغم كتابتها قبل زمن الدش؟!).

إن كلا الإسقاطين لا يتعارضان، فالمسألة أن هزيمتك لا تأتي من قوة الآخر الخارجي ولكن من ضعفك الداخلي ◆

http://ridgenet.org/szaflik/tvratinf.htm

صفحات متخصصة في مكافحة العنف التليفزيوني. الموقع على شكل منتديات مفتوحة للمشاركة من قبل الجميع ويحوي أراء متعددة لمستخدمي الدش.

الخطاب التليفزيوني العربي وظاهرة العنف

يقتضي ربط ظاهرة العنف بالمجال التليفزيوني وخاصة بالقنوات الفضائية العربية، طرح العديد من المسائل الشائكة التي تنبثق عن معنى ومفهوم العنف ذاته.

والأهم هو رصد وتحليل الطريقة التي تبث بها تلك الفضائيات هذه النوعية من الأخبار.

محمد مرسي - مصر

الدرة... أقسى مشاهد عنف وإرهاب الدولة الصهيونية

تتداخل معاني العنف تداخلا يبرره مدى وقعه على المرء. فالعنف أمر ينصهر فيما يعرف بالانحراف عما تسمح به القوانين والأعراف الاجتماعية سواء أكانت تلك القوانين والأعراف صريحة أم ضمنية، استبطنها الفرد وتبناها واهتدى بها في سلوكه اليومي مع الآخرين.

كما أن العنف قد يتسبب في بث الشعور بالرعب وانعدام الأمن لدى الأفراد والمجتمعات وإن هو تفشى بصفة مكثفة إلى حد الإرهاب أحيانا.

وبناء على ما سبق يمكن تعريف العنف على أنه عمل فردي أو جماعي يستهدف فردا أو أفرادا آخرين في إحساسهم أو عقولهم، فهو عنف مادي أو معنوي.

ولعلنا هنا نمسك بالخيط الرفيع الفاصل بين العنف «اللغوي» المنعزل والعنف المنظم الذي قد يُفضي إلى الإرهاب. إذا كان الأول صنيعا قد يصدر عبثا فإن الثاني فعل مقترن بمرام يخطط لها مسبقا، وهو غالبا ما يندرج ضمن إستراتيجية محكمة المقومات تتمثل إحدى غاياتها في شد اهتمام الرأي العام إلى قضية من القضايا وذلك باستقطاب وسائل الاتصال الجماهيري.

من المعروف أن المادة التليفزيونية التي تبث عبر القنوات الفضائية العربية مادة تختلف فيها الأغراض والأجناس الاتصالية باعتبار تنوع ميول الجمهور المستهدف ومراكز اهتماماته وانتظاراته. وعلى هذا الأساس تظل مقاربة المادة الإعلامية مقاربة شاملة مشروعا يستحيل تحقيقه الآن.

والحقيقة أن الخطاب الإعلامي التليفزيوني يتشكل من رموز وعلامات لفظية وغير لفظية وذلك من خلال معنى من المعاني يدركه المشاهدون كل حسب شخصيته وانتمائه الثقافي والاجتماعي والحضاري فلا يتسنى الحديث عن إرهاب أو عنف متفق عليهما عالميا، وفي غياب المقاييس الموضوعية تبقى حدود التأويل مفتوحة.

وعلى سبيل المثال يمكن اعتبار برنامج تليفزيوني حول السيارات الباهظة الثمن في مصر ذا درجة عالية من العنف الرمزي يستمد معناه من المفارقة بين الأسعار الخيالية لذلك الصنف من السيارات ومعدل دخل المواطن المصري الذي لا يتجاوز الألف دولار سنويا (وقد جاء ذلك في نص التعليق). إن مثل هذه المواضيع تفقد قيمتها الإعلامية في سياق ثقافي حضاري مغاير تماما للوضع المصري.

ولئن استطاع التليفزيون إنتاج خطاب تتداخل فيه المعاني ويمتزج فيه الواقع بالخيال، فإن المعنى المدرك يبقى في آخر الأمر رهين العلاقة بين البث والمتلقي وسياق التفاعل بينهما.

> تحاول الفضائيات العربية مواكبة الأخبار بإيفاد مبعوثيها إلى مواقع الأحداث، إلا أن الخطاب التليفزيوني العربي لم يستطع التخلص بعد من التبعية الإعلامية للغرب

ومن خلال تحليل مضمون عينة من النشرات الإخبارية التي كانت قد بثتها في الأسابيع الأخيرة لشهر مايو العام ١٩٩٩م بعض المحطات الفضائية العربية يمكن الوقوف عند مستويات متعددة من معاني العنف وذلك انطلاقا من قراءة أفقية تفضي إلى وضع شبه خارطة للعنف.

إن مواكبة الأخبار بطريقة الضغط على الزر والانتقال من فضائية عربية إلى أخرى يسمح بتمديد سلَم اهتمامات تلك الفضائيات عربيا وعالميا على امتداد الفترة المذكورة سابقا، وعلى الرغم من أن الطريقة المعتمدة هنا لا يمكن اعتبارها علمية فإنها تتسم بميزة عملية ذلك أنها تعتمد ذاكرة المشاهد وفق منهج الملاحظة المنتظمة.

فباعتبار ما ترسّخ في الذاكرة من أخبار يتسنّى تحديد عناصر «الخطاب الإعلامي» خلال تلك الفترة ومن ثم إبراز موقع ظاهرة العنف من باقي العناصر، وفي الصور الحيّة يمكن استرجاع تلك التي تتعلق بالأوضاع المأساوية في فلسطين المحتلة وجمهورية الكونغو الديمقراطية وبعض الانفجارات في كينيا والحروب في أفريقيا وبعض الزلازل في تركيا والجزر اليابانية والإعصار في أمريكا ثم استشهاد «محمد الدرّة» من مراسل ألماني.

إن عملية الرجوع إلى الوراء بهذه المشاهد تسمح بإبداء ملاحظتين اثنتين في خصوص تعامل الفضائيات العربية إزاء ظاهرة العنف في تلك المنطقة.

نلاحظ أولا أن بعض الفضائيات العربية حاولت مواكبة الحدث ومعاينة الوضع معاينة «عربية» بمعنى اعتماد مبعوث خاص يستقي الأخبار مباشرة على عين المكان، إلا أن الخطاب الإعلامي التليفزيوني العربي لم يتخلّص على الرغم من تلك المجهودات من «التبعية الإعلامية» للغرب، وخاصة فيما يتعلق بوصف العنف دون توظيف الخبر في صالح طرف من الأطراف المعنية مباشرة أو بصفة غير مباشرة.

فقد ركزّت هذه الفضائيات على مقتل رجلي أعمال فرنسيين ومقتل الفلسطينيين ومن قبلهم كان يُعرض مقتل الشعب البوسني ويتم ذلك أمام ملايين المشاهدين.

وتتأكد معاني هذه التبعية الإعلامية لمصادر الأخبار المصوّرة الغربية في العديد من الأمثلة، كتلك المشاهد التي اقتنتها الفضائيات العربية من القناة الأمريكية (CNN) أو غيرها من القنوات الغربية، سواء تعلّق الأمر بالوضع العسكري في البوسنة والهرسك والشيشان وفلسطين أو بالزلزال الذي دك إيران وتركيا وأخيرا في الهند وخلّف العديد من القتلى والجرحى، ولا ننسى مشهد استشهاد محمد الدرة على شاشة التلفاز.

والجدير ملاحظته في خصوص تعامل القنوات الفضائية العربية إزاء ظاهرة العنف أن التغطية الجغرافية للأحداث تبقى دون المأمول بالنسبة إلى الواقع العربي المرير في بعض الدول العربية والتي لم تحظ باهتمام وسائل الإعلام المرئي. وهذا ما يدعم بعض الاستنتاجات التي تقر بـ «تخلي ثلث العينة العربية بل نصفها في بعض الحالات عن الخطاب الإعلامي العربي قد يفسر برتابة بنية النشرات الإخبارية التي غالبا ما يقتصر مضمونها الوطني على الأنشطة الرسمية مع تهميش الخطاب المضاد أو الصمت عما يطرحه الواقع اليومي من قضايا حياتية».

الخلاصة أننا لم نلاحظ ما يميز القنوات التليفزيونية الفضائية العربية عن القنوات الأجنبية في نقل أخبار العنف، الأمر الذي يؤكد سيطرة وكالات تبادل الأخبار التليفزيونية الأمريكية والأوروبية على الإنتاج العالمي في مجال الإعلام المرئي. من هنا يجب أن يكون للتليفزيونات العربية استقلالية خاصة بها في عرض برامجها ولا تتبع نهائيا لوكالات الأخبار أو البرامج الأمريكية والأوروبية ◆

في تاريخ الأمم والشعوب شخصيات بارزة صنعت التاريخ وحفرت أسماءها في الذاكرة، ومن هؤلاء المطرب عبدالله فضالة الذي يمثل علامة بارزة في تاريخ الأغنية الكويتية والخليجية، فقد برز مطربا وشاعرا وملحنا فاقت شهرته الآفاق وأجاد مختلف ألوان الغناء الكويتي والخليجي واليمني والمصري والعراقي.

عبد المحسن الشمري - الكويت

غلاف كتاب عبدالله فضالة

أدخل البيانو والإيقاعات القديمة وغنّى أغاني السامري

عبدالله فضالة.. رائد الأغنية الكويتية الحديثة

برغم ندرة المصادر والمراجع حول حياة هذا الفنان الكبير فإن الباحث الفني صالح الغريب قدم معلومات ثرية تعتبر مرجعا لكل الباحثين في كتابه الجديد «عبدالله فضالة»، ومما يزيد في عمق هذه المعلومات وأهميتها قيام أربعة أسماء بارزة بمراجعة مادة الكتاب هم الباحث والملحن غنام الديكان، ود. بندر عبيد الباحث في التراث الغنائي وأستاذ مادة الموسيقى بالمعهد العالي للفنون الموسيقية، ود. فهد الخرس الأستاذ بالمعهد العالي للفنون الموسيقية وأحد الدارسين للغناء الكويتي القديم وسالم ثاني الشاعر الغنائي المعروف.

والزميل صالح الغريب ارتبط اسمه بتوثيق حياة الفنانين في الكتاب وله قرابة عشرين كتابا منها «صفحات من الحركة المسرحية في الكويت - الجزء الأول» ١٩٨٨ م، و«الحركة المسرحية في دول مجلس التعاون»، ١٩٨٩، و«فاضل مقامس عاشق التراث».

ووثق حياة كل من الراحلين عائشة إبراهيم وأمير عبد الرضا، وعبد الرحمن الضويحي، وعبدالله خريبط، ويوسف دوخي، وحسين الصالح الحداد، وحمد الرجيب، وكاظم القلاف، إلى جانب كتاب عن الفنانة الكبيرة مريم الغضبان بمناسبة تكريمها.

غنام الديكان أحد مراجعي الكتاب وهو من أبرز الملحنين في الكويت يقول في تقديمه عن الراحل: «في الأربعينيات: كان اسم عبدالله فضالة من أشهر أسماء الفنانين الذين لمعت أسماؤهم وأحب أهل الخليج أعمالهم، وقد تميز فن فضالة بتعدد الألوان الغنائية التي كان يتناولها بإنتاجه الوفير المميز والتي كانت كعملية المسح لفنون هذه المنطقة، فقد غنى الصوت بأنواعه الثلاثة كما غنى السامريات والبدويات.

ويقول المؤلف صالح الغريب في تقديم الكتاب: «مع صدور هذا الكتاب التذكاري تمر الذكرى الثالثة والثلاثون لوفاة فنان الكويت عبدالله فضالة أحد أبرز رواد الحركة الغنائية الكويتية الذين أثروا المكتبة الغنائية بشتى ألوان الغناء الكويتي القديم الأصيل، وقام بعد ذلك بتطوير هذه الفنون التي أصبحت امتدادا لأسس وأصول الأغنية الكويتية الآن. فكان - يرحمه الله - أحد أبرز الموصلين الأمناء لفن أبي الأصوات الفنان «عبدالله الفرج، وقد قام بدور كبير في سبيل توثيقه والمحافظة عليه ولا أحسب أنني أغالي إذا قلت إن كل فناني اليوم الذين يعيشون المرحلة الجديدة في حياة الحركة الموسيقية والغنائية في دولة الكويت يدينون فيما وصلوا إليه إلى من سبقهم من الفنانين الكبار الذين كان لهم دورهم الكبير في تعبيد الطريق أمام الأجيال التي تلتهم في مقدمهم الفنان عبدالله فضالة.

«الراحل عبدالله فضالة من مواليد العام ١٩٠٠ تقريبا. كان الحزن رفيق دربه منذ صغره، ففي الرابعة من عمره وافت والده المنية وتكفله عمه وقام على تربيته فأدخله عند المطوع، وكذلك أحضر له عالما معروفا بدينه وتقواه ليلقنه علوم القرآن الكريم والذين هو الأستاذ المربي محمد بن جودر ولكن الطفل بدأ يراوغ معلمه...

لقد كانت نبضات الفن تحرك مشاعره، فكان يهرب من المدرسة لكي يلتقي بزملائه من الذين كانوا يجيدون آنذاك الغناء والعزف على العود ويجتمعون حول العود والنغم والصوت» هذا ما يسجله المؤلف في بداية حديثه عن السيرة الذاتية للراحل فضالة.

ويتحدث المؤلف عن رحلة عبدالله فضالة مع تسجيل الأغاني حيث يقول «وسجل في القاهرة عند شركة بيضافون في العام ١٩٢٩ - حسب ما ذكر في سجل شركة بيضافون الصادر العام ١٩٣٠ - «باسم عبدالله فضالة الكويتي مثل شدوا العتعاين، قلت آه من لهيب النار، استماع، إن هندا يرق منها المحياه. وسجل في دولة البحرين وتعتبر أول من استقدمت آلات تسجيل الأسطوانات في المنطقة وسجل هناك العديد من الأصوات والسامريات واليمانيات مثل أغنية غرد حمام الغصون عند شركة سالم فون وسامرية جزى البارحة جفني النوم ويا أهل المحبة عند شركة إبراهيم فون ويا راكب هلالي على الربابة عند شركة أبو بكر فون.

> ”كان يغني لأنه يحس برغبة في الغناء دون أن يسعى إلى أن يسمعه أحد، ومع ذلك فقد نال من الشهرة ما لم ينله فنان آخر في زمانه“

كما يقدم لمحات من حياة هذا المطرب المكافح الذي عمل في البحر تبابا وعمره حوالى عشر سنوات ثم نهاما حتى يستطيع أن يمارس هوايته بعيدا عن أنظار الأهل والأقارب الذين كانوا في تلك الفترة ينظرون إلى الفن نظرة دونية.

ومن ملامح فنه أنه أول ملحن أدخل آلة البيانو في الأغنية الكويتية المطورة واستعمل الإيقاعات القديمة، وأول من تغنى بأغاني السامري وأول من غنى وعزف ألحان الربابة، كما أنه لحن للعديد من المطربين وله مساهمات فاعلة أخرى وساهم بانتشار الأغنية الكويتية خارج نطاقها الإقليمي حيث وصلت أعماله إلى جميع دول الخليج والجزيرة.

ويتحدث المؤلف عن فن الصوت عند عبدالله فضالة وأهم الأصوات التي قدمها مثل «يا رب سهل لنا المطالب»، و«رقت لنا» وغيرهما من الأصوات الأخرى حيث إن الراحل عبدالله فضالة قدم للمكتبة الموسيقية والغنائية في الكويت كنزا من الأصوات غالبيتها من تراث وإبداع الفنان عبدالله الفرج مثل «لولا النسيم»، و«يا دار فوز»، و«طيب يا زين»، و«قف بالطواف»، و«جلا بالكاس»، و «يا بديع الجمال».

ويتحدث المؤلف عن رحلة عبدالله فضالة مع الأغنية الوطنية والسامري وألحانه العديدة وقصائده التي كتبها وكذلك الأغنية الخفيفة التي قدمها خاصة أغنيته الشهيرة «العجائز» التي كتبها ولحنها وغناها، ووصل سعر أسطوانتها إلى ثلاثين روبية وهو سعر خيالي في تلك الفترة حيث سجلت هذه الأغنية على الأسطوانة عند شركة طه فون وأحدثت بعد بثها من الإذاعة ضجة كبيرة في أوساط العجائز مما حدا بالمسؤولين آنذاك بتوقيت إذاعتها العام ١٩٦٠.

والكتاب ينقل آراء عدد من الفنانين في هذا المطرب الكبير، ومن هؤلاء فؤاد الشطي الذي كانت له تجربة مهمة في إخراج مسلسل عن الراحل عبدالله فضالة حيث تعرض المسلسل للكثير من الهجوم وتم إيقافه بعد الحلقة الثانية. يقول الشطي: «لقد قدمنا المسلسل تكريما لأسرة الفنان عبدالله فضالة ولم نقصد أبدا الإساءة إليها ولا الإساءة إلى الفنان عبدالله فضالة نفسه، فلقد بذلنا المزيد من الجهد كي يخرج المسلسل بالصورة التي نتمناها وعندما استبدلنا حياة عبدالله فضالة كونه تربى لدى عمه بعد وفاة والده فهذا للضرورة الدرامية فنحن نريد من كل هذا تكريم الفنان الفضالة مع تكريم أسرته. والفنان الفضالة ليس ملكا لأسرته فقط، ولكن هو ملك لجميع الكويتيين وهو فنان ملك للتراث والفن الكويتي.

ويقول د. يوسف الرشيد: «إن كثيرا من الباحثين والمؤرخين اعتبروا الفضالة مدرسة موسيقية قائمة بذاتها فضلا عن كونه فنانا خلاقا وموهبة اتصلت بالإبداع. عبدالله فضالة من أولئك الفنانين الكويتيين الذين سافروا خارج الكويت في رحلات بعيدة من أجل تسجيل فنهم. وكان يطارد سفينة إنجليزية من ميناء إلى ميناء لهذا الغرض. وكان عبدالله فضالة يزامل في رحلاته كلا من محمود الكويتي وعبداللطيف الكويتي، فقد كونوا ثلاثيا فنيا متكاملا، واستمروا في عطائهم وكفاحهم حتى وضعوا أسسا وقواعد موسيقية وفنية شكلت مدرسة مستقلة، وإن ارتكزت في بعض جوانبها على مدرسة عبدالله الفرج وإبراهيم اليعقوب وخالد البكر ويوسف البكر بشكل غير مباشر.

وظلت مدرسة الفضالة وزميليه قاعدة انطلق منها جيل الشباب في الفن الكويتي الأصيل.

كما يتناول الكتاب أيضا جوانب أخرى عن حياة هذا الفنان، منها عبدالله فضالة الشاعر حيث يقول المؤلف في هذا الصدد: «عاش عبدالله فضالة بسيطا ساكن النفس، ولكنه كان ملء الأسماع، كان يغني لأنه يحس برغبة في الغناء ويحب الغناء دون أن يسعى إلى أن يسمع أحدا، ومع ذلك فقد نال من الشهرة ما لم ينله فنان آخر في زمانه. كان ينظم الشعر ليؤلف كلمات أغانيه، ولكن هذه الكلمات كانت تترسخ شعرا نابضا، نابض الحروف حتى ولو غناها. لقد كان عبدالله شاعرا كبيرا من الكويت. لقد وهب الله عبدالله فضالة ملكة الشعر، على أن ملكته الشعرية لم تتجل في لون واحد من النظم وإنما تناولت ألوانا عدة من عالم الشعر. ومن أبرز أشعاره التي غناها يا طاردين الهوى، أقرب الناس، ابعدوا حبيبي، شكوتي في الحب.

ومن الجدير ذكره أن الراحل عبدالله فضالة كتب ولحن للعديد من مطربي الكويت مثل صالح الحريبي، كما غنت من تأليفه وألحانه المطربة بديعة صادق أغنية «ياللي أسرت الفؤاد» و أغنية «مر الزمان وفات».

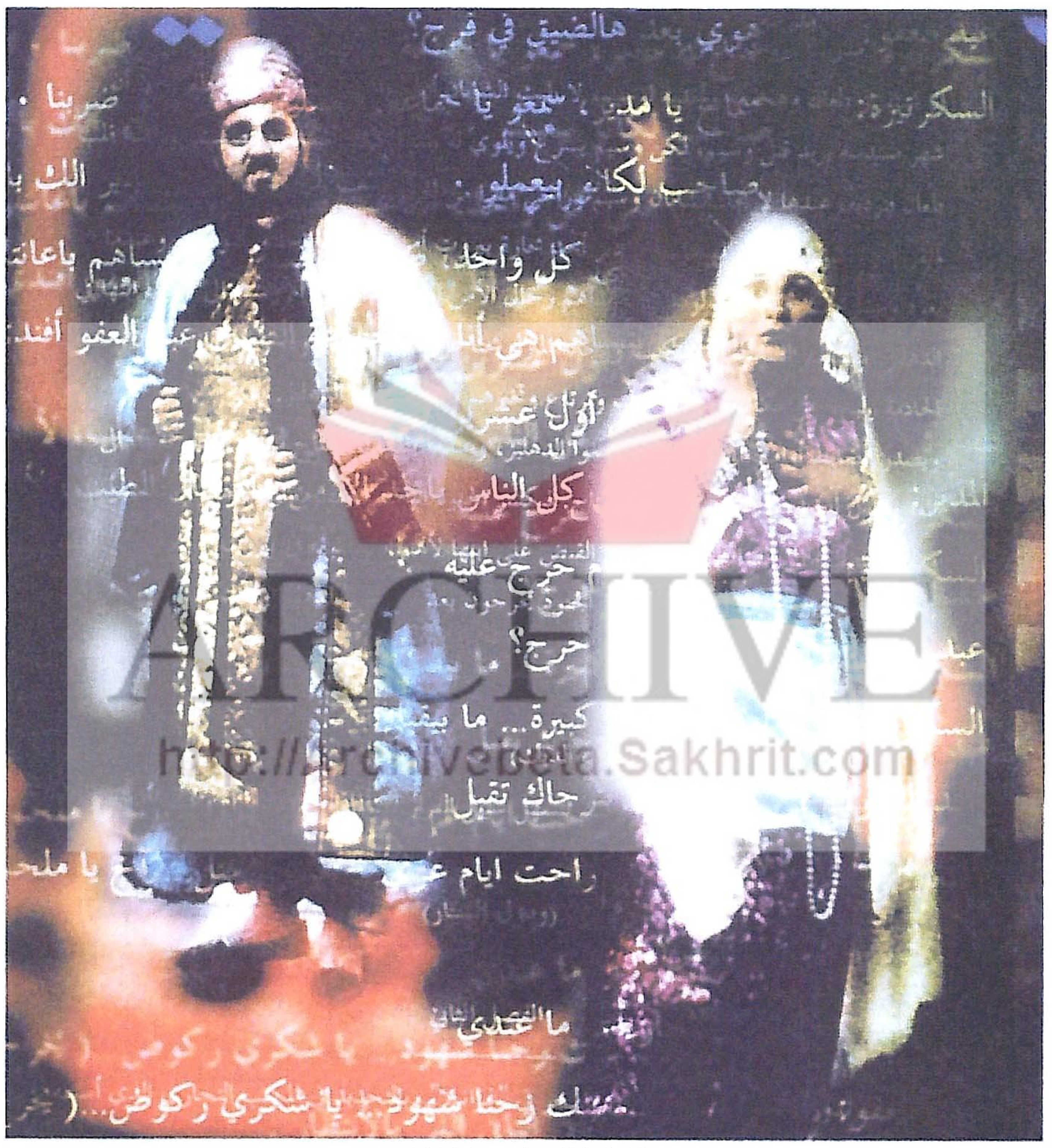
كتاب «عبدالله فضالة» وعلى الرغم من قلة المعلومات المتوافرة استطاع أن يقدم لنا صورة واضحة عن مطرب رائد جمع بين التأليف والتلحين والعزف ويعتبر إضافة للمكتبة الموسيقية التي شهدت جهود عدد من المهتمين بتراث الكويت الموسيقي والغنائي ◆

اعتاد المهتمون بقضايا المسرح في لبنان، ممن رافقوا الحركة المسرحية الحديثة على التأريخ للمسرح في لبنان، بدءا من العام ١٨٤٧، حين قدم مارون النقاش مسرحية «البخيل» لموليير صعوداً حتى يصلوا إلى العام ١٩٦٠، حين عاد منير أبو دبس من باريس وأنشأ مدرسة للتمثيل والتي خرّجت مجموعة من الممثلين شكلوا مع العائدين من المدارس والأكاديميات الخارجية - فيما بعد - نواة النهضة المسرحية الحديثة. لكن ماذا عن الفترة الواقعة بين التاريخين (١٨٤٧ - ١٩٦١)؟

إعادة إحياء تأريخ ما أهمله التاريخ

المسرح اللبناني في نصف قرن «١٩٠٠ - ١٩٥٠»

المخرج والكاتب المسرحي محمد كريم في كتابه المسرح اللبناني في نصف قرن (١٩٠٠ - ١٩٥٠) حاول الرد على هذا التجاهل الذي كان حاصلا لمرحلة من مراحل تاريخ الحركة المسرحية في لبنان وبيّن أنها حركة كانت ناشطة سواء على صعيد التأليف أو الترجمة والاقتباس، أو على صعيد التمثيل والفرق العاملة. موضحا أنه بعد انتقال الرواد المسرحيين الأوائل إلى مصر (مارون النقاش، يوسف الخياط، سليمان القرداحي وغيرهم) احتضنت المدارس الفن التمثيلي وشجعته، إذ وجدت فيه إطارا لتعميق الانتماء الديني والوطني والقومي، في مرحلة الحكم العثماني والانتداب الفرنسي. واعتبرت بالإضافة إلى ذلك مجالا للتدريب على الخطابة وبالتالي معيارا للمستوى الأكاديمي. وهكذا فإن الساحة اللبنانية في تلك الفترة لم تخلُ من التمثيل العام الموجّه إلى الناس حيث يسجل الباحث محمد كريم أنه نهضت فرق مسرحية عدة لتقديم أعمالها المسرحية إلى الجمهور، كما كان للمدارس والكليات والجامعات في مدن عدة من لبنان إسهامات فعالة في تعريف الجماهير بالعديد من الأعمال المسرحية المؤلفة والمترجمة. وبهذا المعنى سارع إلى القول إن كتاب «المسرح اللبناني في نصف قرن»، قد ملأ فراغا في دراسة تاريخ المسرح اللبناني الحديث وأرخ لما أهمله تاريخ هذا المسرح.



غلاف كتاب المسرح اللبناني

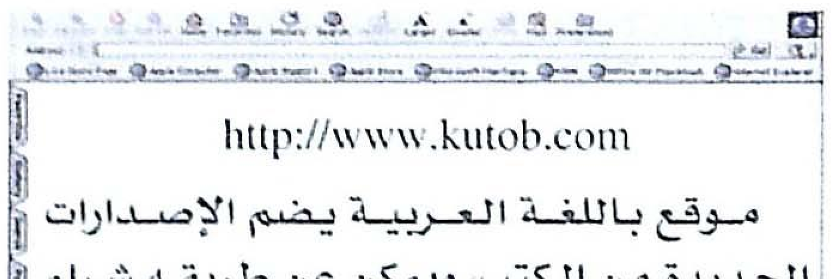
بالإضافة إلى ذلك فإن الكتاب يتضمن معلومات وافية معظمها كان مجهولا عن المسرح المدرسي في لبنان منذ العام ١٩٠٠ (الكلية العثمانية، مدارس المقاصد، مدرسة الحكمة والمسرح الجامعي) كذلك يقدم تفاصيل غير معروفة عن الفرق المسرحية التي انتشرت عروضها اللبنانية في لبنان طيلة النصف الأول من القرن العشرين، كذلك يتطرق كريم إلى المسرح في طرابلس وصيدا وغيرهما من المدن اللبنانية، من دون أن يتوقف عند تناول الفرق المسرحية بالتعريف بأفرادها والعروض التي قدمتها، والأماكن التي عُرضت فيه وجهودها، بل قدم في فصل لاحق ملاحظات تحليلية عن الأعمال التي قدمتها والمشاكل التي عانتها. كما نجد للمرة الأولى تأريخا للنقد المسرحي خلال النصف الأول من القرن العشرين، الذي يتناول الأعمال المسرحية اللبنانية والأعمال العربية والأجنبية التي قدمتها الفرق الوافدة إلى لبنان. واللافت أن المؤلف لا يكتفي بتعريف النقاد وموضوعاتهم، بل يحلل نماذج منها. والأهم من ذلك كله أن محمد كريم، يتيح لنا في كتابه الاطلاع على تفاصيل جغرافية وموقعية وهندسية وتقنية مسرحية وافية عن قاعات المسرح، تسمح لنا بالمقارنة بين ما كان عليه المكان المسرحي في ذلك الوقت، وما آل إليه في وقتنا الراهن. وما أهم التغيرات التي طرأت عليه. ويصل الشمول في كتاب كريم إلى حد تناول جانب التلقي للفن المسرحي. وقد خصص لهذا الموضوع فصلا كاملا. تطرق فيه إلى احتفاء الجمهور اللبناني بالمسرحيين العرب والأجانب الوافدين. وموقف الصحافة منهم (فرقة رمسيس، الفنانة فاطمة رشدي، وعزيز عيد، وجورج أبيض).

> "كانت الحركة المسرحية اللبنانية في النصف الأول من القرن العشرين، فاعلة وناشطة، وجاء هذا الكتاب ليعيد الاعتبار إلى تلك المرحلة، بعد التجاهل الكبير الذي عانته"

وإذا كان القسم الأول من كتاب «المسرح اللبناني في نصف قرن»، قد أعاد الاعتبار لمرحلة من مراحل تاريخ الحركة المسرحية في لبنان، فإن القسم الثاني تعدى هذه المسألة المهمة إلى إنصاف من أهملهم كليا تاريخ المسرح اللبناني، لشعبيتهم المفرطة، مثل: عبدالرحمن مرعي الذي نوه بروعة أدائه سعيد عقل، ومحمد شامل وعيسى النحاس وعلي العريس ووجيه ناصر، فيخص كلا منهم بعرض لسيرته يمكن أن يعتبر نواة لأي دراسة أكاديمية، كما يذهب إلى عرض وتحليل نماذج من مسرحيات النصف الأول من القرن العشرين. أما القسم الثالث من الكتاب فقد اشتمل على نصين لمسرحيتين تمثلان هذه المرحلة، هما نص مسرحية محمد شامل الفكاهية «بنك التسليف» المكتوبة بالعامية اللبنانية، ونص مسرحية رائف فاخوري الدرامية «جابر عثرات الكرام» المكتوبة بالعربية الفصحى.

لكن هذا الاهتمام بالتأريخ للمسرح اللبناني ورصد مساراته وتحولاته وتطوره، والإضاءة على رجالاته ونجومه لم يمنع المؤلف من التطرق إلى المسرح العربي، حيث لجأ في مطلع الكتاب إلى تثبيت دراسة تحت عنوان: «هل عرف العرب المسرح» يعرض فيها الآراء المختلفة في هذا الموضوع، بعد أن صنف أصحابها إلى فريقين. فريق أول يقول إن العرب قد عرفوا مسرحا خاصا بهم ليس بالضرورة أن يكون مشابها للمسرح الأوروبي وتجلى في مظاهر مسرحية مختلفة من خلال بعض الأخبار الواردة في كتب التراث. وفريق ثان ينفي معرفة العرب بالمسرح ويقول بخلو تراثهم من الأدب المسرحي. لكن المؤلف يميل إلى الاعتقاد بأن العرب لم يعرفوا المسرح كفن متكامل قبل الإسلام ولا بعده حتى منتصف القرن التاسع عشر، وأن ما عرفوه أو مارسوه من بعض الطقوس أو المحاكاة أو التقليد ما هي إلا أمور نظرية عرفتها ومارستها جميع شعوب العالم حتى البدائية منها، علما بأن ما حواه تراث العرب والإسلام الأدبي والديني والشعري يحمل في ثناياه بذورا صالحة لأعمال رائعة، درامية وأسطورية وملحمية وفكاهية وغير ذلك من ألوان الأدب المسرحي.

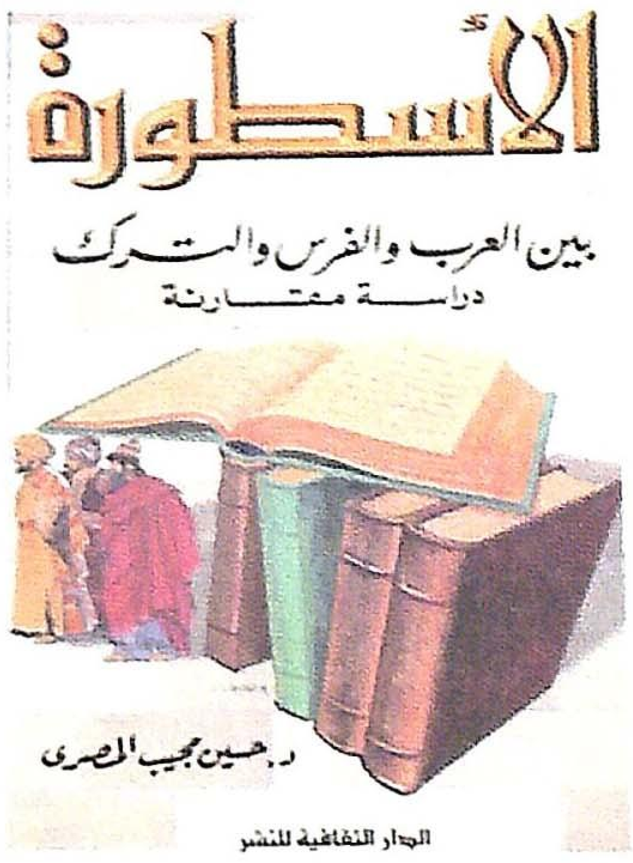
كتاب «المسرح اللبناني في نصف قرن ١٩٠٠ - ١٩٥٠» نتعرف من خلاله على محمد كريم المؤرخ والمدقق في تاريخ المسرح. بعد أن عرفناه كاتبا ومخرجا مسرحيا وإذاعيا لامعا. واللافت في عمله التأريخي هذا أنه لم يعتمد فيما قدمه من معلومات على المصادر والمراجع الجاهزة، بل تجاوزها إلى البحث الميداني حيث تجلى ذلك بالمعلومات التي قدمها نتيجة لقاءاته ومقابلاته لعدد من العاملين في المسرح اللبناني ◆



http://www.kutob.com

موقع باللغة العربية يضم الإصدارات الجديدة من الكتب، ويمكن عن طريقه شراء الكتب مباشرة، فهو بمثابة مكتبة كاملة لقراء العربية على وجه العموم وأينما كانوا.

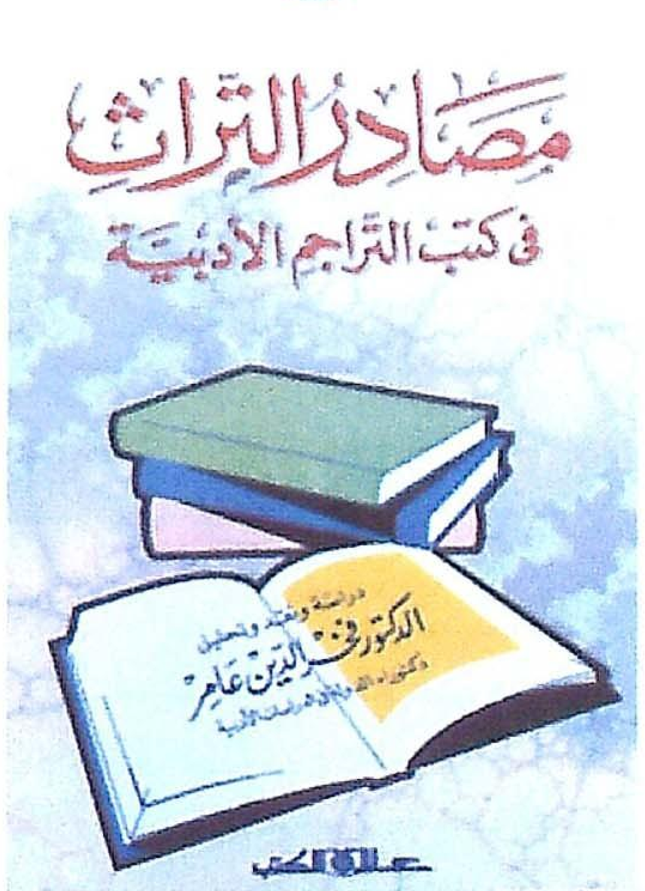
ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com



الكتاب: الأسطورة بين العرب والفرس والترك
المؤلف: د. حسين مجيب المصري
الناشر: الدار الثقافية للنشر - ٢٠٠٠

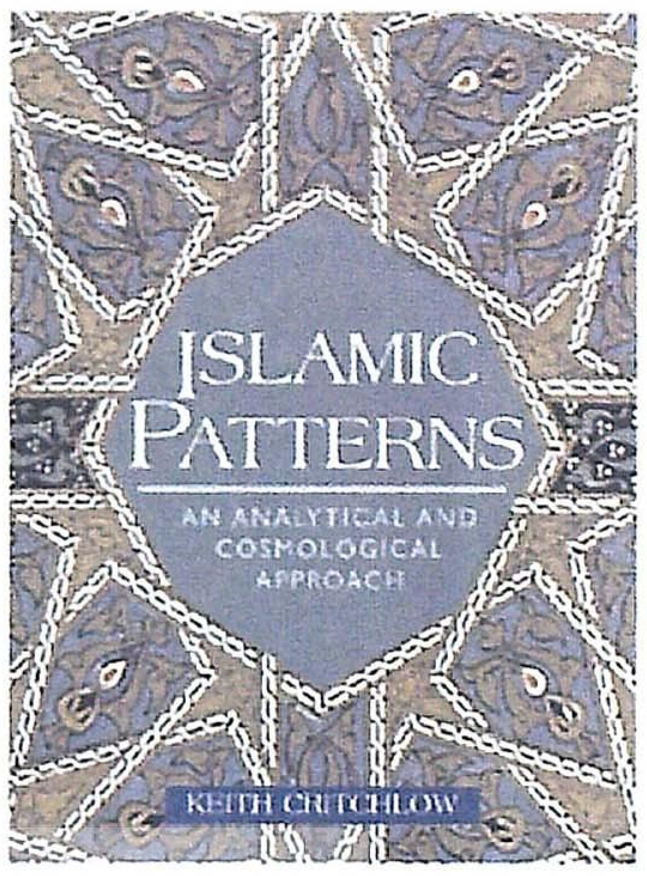
يتصدى المؤلف لدراسة الأساطير بمعناها الواسع وتمثلها في الأخبار والروايات والأشعار قديمها وحديثها، واتجه في ذلك إلى اتباع الدراسة المقارنة إذ إنها خير ما تبرز الخصائص ويتسع بها نطاق الإدراك.

ومن خلال ثلاثة أبواب تناولت الأساطير عند العرب، الأسطورة عند الفرس، الأسطورة عند الترك موضحا جوانبها الدينية والتاريخية، يقف بنا المؤلف مؤكدا ضرورة الالتفات إلى الأساطير الدينية عند الفرس والترك لنبصرها منظرا حقيقيا لنجد فرقا بينها وبين الأساطير العربية، ويشير إلى أن الأساطير الدينية عند الفرس والترك أقفرت من ذكر الأصنام وذلك لأنهم لم يعبدوا الأصنام كالعرب.



الكتاب: مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية
المؤلف: د. فخر الدين عامر
الناشر: عالم الكتب - ٢٠٠٠

في هذا الكتاب عكف الباحث على دراسة خمسة من أقدم كتب التراجم الأدبية إسهاما في التاريخ لهذا العلم والوقوف على التقاليد والأطر التي أرسى الأوائل دعائمها في كتبهم: «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، «الشعر والشعراء» لابن قتيبة، «طبقات الشعراء» لابن المعتز، «الأوراق» لأبي بكر الصولي، «معجم الشعراء» للمرزباني. ومن خلال هذه المصادر عرضت الدراسة لكثير من قضايا الأدب والنقد التي تمس الحاجة للباحثين في تراثنا مثل قضايا: القدم والحداثة، الجماعات الأدبية، الاختيارات، الرواية، الموازنات، التأثير البيني في الأدب ونقده.



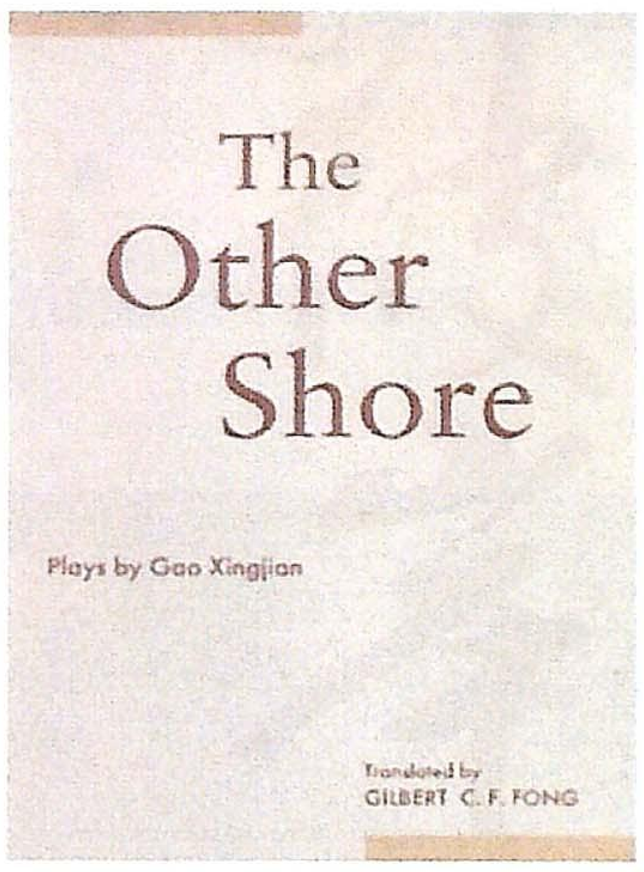
الكتاب: نماذج إسلامية: منهج تحليلي وفلسفي
Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach
المؤلف: كيث كريتشلو، سيد حسين نصر Keith Critchlow, Sayyed Hossein Nasr
الناشر: Inner Traditions Intl Ltd /١٩٩٩

الكاتب كيث كريتشلو هو رئيس الأبحاث ورئيس الفنون التقليدية والإسلامية البصرية في معهد أمير ويلز المعماري. ومحاضر حول العالم عن الفن الإسلامي.

يقدم دراسة للمبادئ الفلسفية الكونية الموجودة في نماذج الفن الإسلامي وعلاقتها بالهندسة المقدسة والفلسفة الدائمة في كتاب يحتوي على ١٥٠ صورة للنماذج الإسلامية تفسر كيف قامت هذه النماذج بهداية العقل من عالم المظاهر الدنيوية إلى لب الحقيقة.

اعتبر الغرب لغطا عبر القرون الماضية أن طبيعة ومعاني الفن الإسلامي هي فقط نوع من الزينة، لأن تجسيد أشكال الإنسان والحيوان نُطت وحُرِمت بناء على أسس دينية إسلامية والتي حرمت عبادة الأصنام. الفن التشكيلي الإسلامي يقدم التطور الراقي للتقاليد الغير طبيعية. غير هذه التقاليد، احتفظ الفن الإسلامي بهدف أساسي هو: التأكيد على الوحدة عن طريق التعبير بالتنويع.

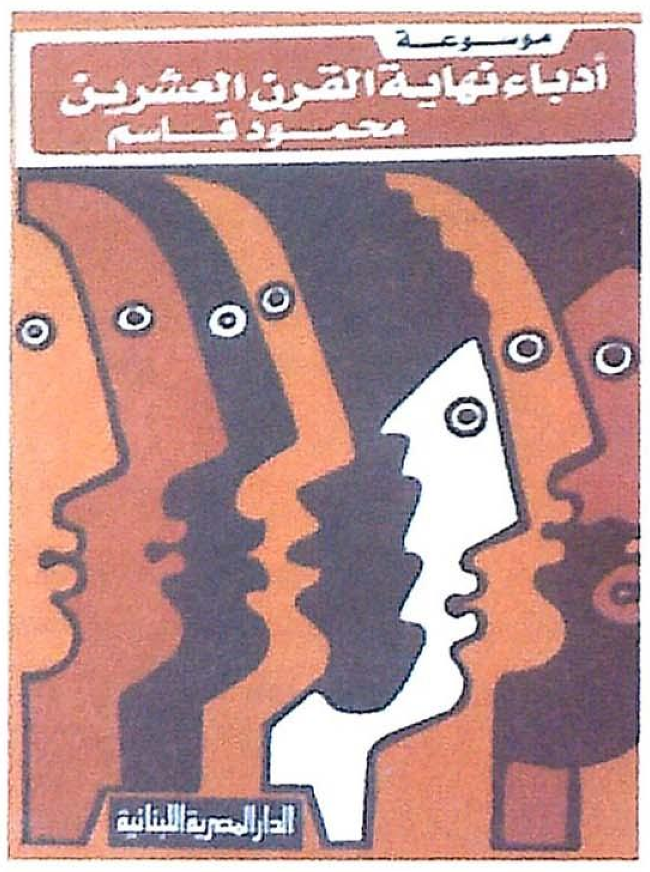
في هذه الدراسة المدهشة يقوم المؤلف باكتشاف المفهوم، إنه بخلاف الفن المسيحي للقرون الوسطى. حيث استقطاب مثل هذه الأشكال والنماذج قد استنزل إلى خلفية ضدها لوضع الصور المقدسة. النماذج الهندسية للفن الإسلامي يمكن أن تكشف عن القوانين الفلسفية المؤثرة في الكون. وهدفها الأساسي هو إرشاد العقل من عالم المظاهر الدنيوية إلى حقيقته الأساسية.



الكتاب: الشاطئ الآخر، مسرحيات بقلم جاو كنجيان
The Other Shore: Plays by Gao Xingjian
المؤلف: جاو إكسنجيان Xingjian Gao
الناشر: مطبعة الجامعة الصينية - ١٩٩٩

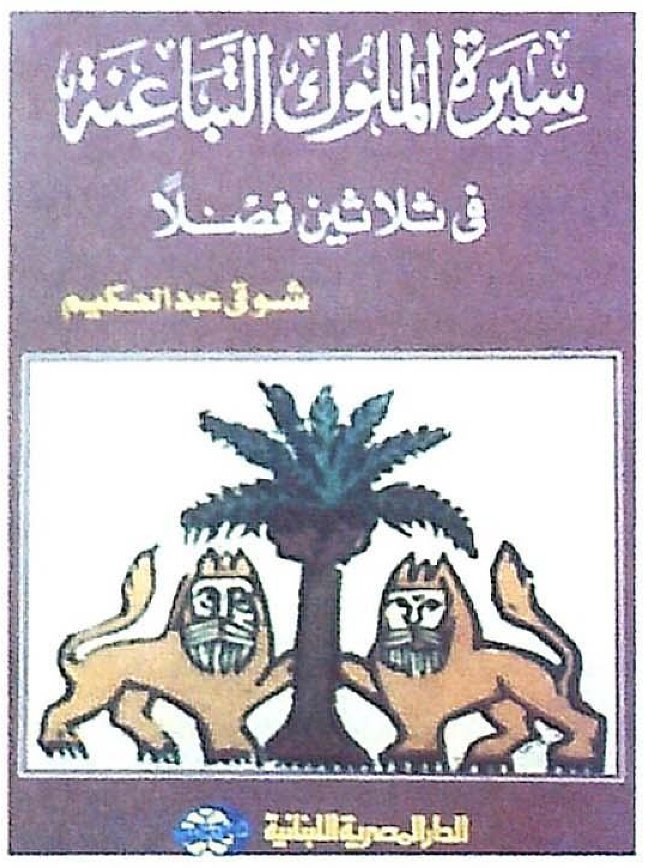
«جاو إكسنجيان» واحد من أهم المسرحيين الصينيين في وقتنا الحاضر، وهو أيضا أحد أكثر الكتاب المسرحيين تأثيرا في المسرح المعاصر. فقد عُرضت مسرحياته في جميع أرجاء العالم مثل الصين، هونغ كونغ، تايوان، اليابان، أستراليا، الولايات المتحدة، فرنسا، ألمانيا، وباقي الدول الأوروبية. وُلد وتعلم في الصين. جاو درس الأدب الفرنسي في معهد بكين للغات الأجنبية بين العامين ١٩٥٧ - ١٩٦٢. بعد الثورة الثقافية، أصبح كاتبا مسرحيا مقيما في مسرح الفن الشعبي في بكين. أعماله، من ضمنها موقف الحافلة، الإشارة المطلقة، رجل البرية، كانت ذات اتجاه جديد ومغاير وقد أثارت الكثير من الجدل وموجة جديدة من الدراما التجريبية في الصين. العام ١٩٨٧ استقر في باريس واستمر في الكتابة باللغة الصينية والفرنسية. منحته الحكومة الفرنسية لقب فارس/ نبيل في الفنون والآداب العام ١٩٩٢.

المجموعة الحالية تحوي خمسة من أحدث أعماله: الشاطئ الآخر، بين الحياة والموت، الحوار والنقض، الهيام الليلي، رباعية نهاية الأسبوع، يجد المرء الشعر، الكوميديا والتراجيديا في مسرحياته، والتي تزينها اللغة الجميلة والتصوير الإبداعي. أعماله تجمع بين فلسفة زن والمنظور العالمي الحديث، في تلقي الضوء على الواقع المرير للحياة، الموت، الوحدة، المنفى، وجميع أوجه القلق في نظرة جاو لوجود الرجل المعاصر، وتعد المسرحيات دلالة على مفهوم المسرحي عن الممثل ثلاثي الأطراف: عملية حيث يقوم الممثل بتجسيد نفسه ويقدم ملاحظات نزيهة عن نفسه في الأداء.



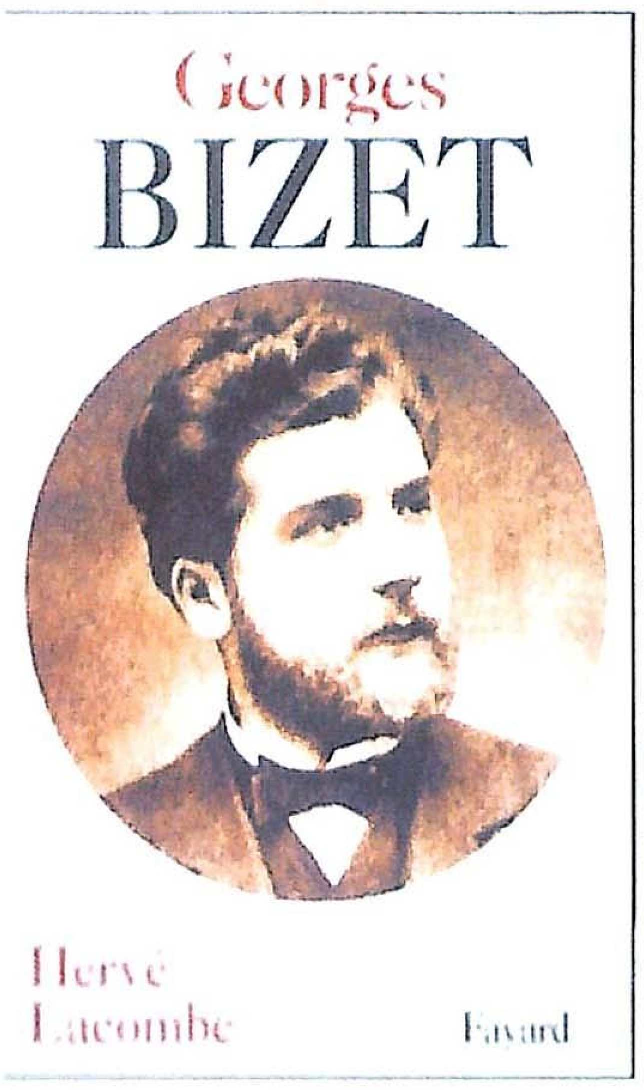
الكتاب: موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين
المؤلف: محمود قاسم
الناشر: الدار المصرية اللبنانية - ٢٠٠٠

حشد هائل من أدباء العالم المبدعين يبلغ تعداده (٥٥٥) نلتقي بهم من خلال هذا الإنجاز الرائع الذي يفتح نافذة عريضة يطل منها القارئ العربي على عالم إنساني زاخر يموج بالحركة والوجدان والخيال، حيث تختلط فيه المأساة بالملهاة والضحكات بالدموع والآلام بالأمل، كما أنها تقيم جسرا يعبر عليه القارئ العربي من المحلية إلى العالمية إذ يلتقي بآداب أخرى من آسيا وافريقيا وأوروبا وأمريكا وأستراليا يتعرض إليها ويتذوقها على الرغم من اختلاف بيئاتها وأجوائها وأجناسها ولغاتها المتباينة. وأغلب الأسماء في الموسوعة على قيد الحياة وما يزالون في حالة عطاء حيث قامت فكرة الموسوعة على أساس التعرف على الأدباء الذين أبدعوا فعلا منذ العام ١٩٧٥ وحتى الآن.



الكتاب: سيرة الملوك التباعنة
المؤلف: شوقي عبدالحكيم
الناشر: الدار المصرية اللبنانية - ٢٠٠٠

يتضمن هذا الكتاب تاريخ وحضارة قبائل جنوب الجزيرة العربية، وقد أجمل المؤلف معالم ذلك التاريخ القديم وتلك الحضارة الغابرة في مجموعة من سير «الملوك التباعنة» الذين جابوا ربوع الشرق الأقصى وأواسط آسيا حتى وصلت جحافلهم إلى تخوم الصين وهم الذين أوصلوا التعريب إلى مختلف مناحي قارة آسيا وكل الكيانات الإسلامية الأخرى التي تنتهي بكلمة «ستان» ومن أشهر من جاء ذكرهم في هذا الكتاب من ملوك وملكات التباعنة: «بلقيس» ملكة سبأ، «تدمر» ابنة حسان اليماني، «زانوبيا» التي قاومت الإمبراطورية الرومانية، «الملك أسعد اليماني وابنه حسان»، «الملك ذو اليزن» وابنه «سيف بن ذي يزن» اللذان لعبا الدور الأكبر في التعريب داخل القارة الأفريقية. ويتميز هذا الكتاب بأسلوبه الدقيق واعتماده على الوثائق المخطوطة الموجودة في المتحف البريطاني بلندن.



الكتاب: «جورج بيزت» Georges BIZET
المؤلف: «هيرفيه لاكومب» Herve Lacombe
الناشر: Fayard - ٢٠٠٠

ولد الموسيقي جورج بيزت في عائلة موسيقية، كان والداه يعلمانه العزف منذ الصغر. سمحت له هذه البيئة أن يقدم عرضا في الكونسرفاتوار في باريس حين كان يبلغ من العمر عشر سنوات، وأصبح عازفا لامعا للبيانو بعد عدة سنوات.

يشمل هذا الكتاب سيرته الذاتية بكل تفاصيلها بداية من أصل الفنان ودراساته الموسيقية، وحتى مكان إقامته. من خلال كتاباته تشعر كأنك تقرأ رواية تفصيلية عن هذا الشخص الرائع. والكاتب يمتاز بمهارة فائقة، فهو على دراية فيما يخص الفترة الموسيقية الفرنسية في القرن التاسع عشر، وسنفهم مدى معاناة الفنان في تلك الفترة المتعصبة للفنون التقليدية.

الكتاب ضخم، مكون من ٨٦٣ صفحة، إلا أن قراءته حية، والتحاليل الموسيقية فيه وافية، وبه ألبوم متكامل يعرض أعمال بيزت ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تُشكل صلة وصل طيبة بهم، بقدر ماهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا. (من طرفها الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

أحتضنها بعيني

تتسابق الموضوعات التي أريد أن أكتب عنها. في البداية أهنئكم بالعيد الوطني وبالأنشطة المتميزة التي تقدم في إطار الاحتفال بالكويت عاصمة للثقافة العربية. ولكن مناسبة هذا «الثناء» الذي يسابق بعضه بعضا هي مجلة «الفنون» التي أذهلتني تماما. فهي مجلة على غير شكل سابق، وهذا ما ميزها وجعلنا نحس الدهشة، ويختلط لدينا الإعجاب باستيعاب التجربة شيئا فشيئا. وأنا أحيي فيكم هذه الجرأة في اكتشاف شكل جديد، وما يتبع هذا الشكل من مواكبة الموضوعات له. وهي تحية ليست فقط للجديد بمعنى الكلمة المحدود، بل لأن الخيال في هذه الأيام صار أسير التقليدية. أما أنتم فحلقتم لتبتكروا الجديد، فتحركوا المياه الراكدة.

لقد أحسست أن كل حرف وكل صورة وكل خط وراءه بعد، وتدقيق ومحاولة لتقديم أفضل الأشياء وأجملها. ما أرقى هذا!

وعندما تصل إليكم هذه الرسالة أؤكد لكم أنه في الوقت نفسه ستكون «الفنون» بين يدي فمازلت أحتضنها بعيني لعل الدهشة تقل، ولا أظنها تقل أبدا.

لقد قدمتم ما يليق بكم، فشكرا لكم.

محفوظ عبدالرحمن

المحرر:

المبدع الكبير والسيناريست المدهش، يعجز قلمنا نحن أيضا على الرد عليك بمثل كلماتك الرقيقة، التي أضافت إلى طاقتنا المزيد وحملتنا مسؤوليات أكبر، في الخروج بالفنون بشكل وطريقة تليق بأن يكون أحد قرائها مبدع بحجم وقيمة محفوظ عبدالرحمن.

الوليد الشرعي للثقافة

لا نحتاج إلى ترتيب الكلمات اللازمة للتعبير عن مدى الاحتفاء الخاص بميلاد هذا الوليد الشرعي للثقافة العربية. لكن بالمقابل أود التعبير عن ضرورة المحافظة على جريدة الفنون بتوقيتها الشهري، على أساس متابعة اقتراح الملفات (المسرح - السينما - الفن التشكيلي)، وخلق فرص للتواصل بين الفنانين العرب، في قضايا تهم الحياة الفنية العربية، على أن تتضمن الجريدة ضيفا على العدد يكون اسمه مقترنا إما بصور كتاب وإما خروج فيلم للسوق، مع المحافظة. كما عودتمونا دائما على الملمح العربي وانفتاح أكثر على جميع الثقافات، ألم تحتفل الكويت بكونها عاصمة الثقافة العربية!

عبدالحق ميغراني - المغرب

إصدار رائع

تحية الإخاء والمحبة أرسلها لكم وأبارك لكم إصداركم الرائع من جريدة الفنون وليس هذا بغريب على دولة الكويت التي تعودنا منها دائما أحد أهم روافد الثقافة العربية في كل مجالات المعرفة، فتحية للكويت عاصمة ثقافية عربية وتحية لجريدة الفنون إصدارا رائعا للم شمل كل الفنون العربية.

ولي اقتراح بسيط نأمل أن تمدنا به جريدتنا الفنون، هو أن يطرح في كل شهر استطلاع شامل لأحد الأقطار العربية عن كل مجالات الفنون جديدها وقديمها ليتسنى لكل القراء العرب معرفة فنون وطنهم العربي الكبير، فبلادنا العربية تزخر بكل أنواع الفنون ولكن ربما الكثير منا لا يعرفها وخاصة الفن التشكيلي الذي نعاني من عدم انتشاره كثيرا وكذلك الحال في بقية الفنون. فالآن نحمد الله الذي وفقكم لهذا المشروع الرائع ليتسنى لنا التواصل عبره.

وفي النهاية نشد على أياديكم ونعدكم بأننا سنكون معكم على الدوام بقلوبنا وأعمالنا ولكم كل التحية والاحترام.

منصور الصانع -

فنان تشكيلي يمني

المحرر:

شكرك على متابعتك واهتمامك بالفنون، كما نشكرك على اقتراحك الجميل، ونعاهدك بأنه موضع اهتمامنا، ونرجو أن نكون دائما عند حسن ظنكم بنا.

المجال متواصل

أواصل إعجابي الباهر جدا بجريدتكم المازجة بين التراث والمعاصرة وبصورة شيقة جدا وإنه لمن دواعي السرور القول بمنافستها ومواكبتها ما يستجد على الساحة الثقافية العربية والعالمية.

تيسير حسن محمود النجار

محرر ثقافي في صحيفة العرب اليوم الأردنية

حاجة ملحة

تمثل جريدة الفنون حاجة ملحة للمجتمع العربي في كل بلدانه، حيث لا تزال الأكثرية لا تبغي من الفن سوى جانبه الترفيهي وتجهل تماما جوانبه المهمة الأخرى، وخاصة في مجال الفنون التشكيلية، ولا تزال الفجوة تزداد عمقا يوما بعد يوم بين المتلقي والفن التشكيلي. كما أن هناك جانبا آخر في غاية الأهمية وهو أن الفنون ليست بمعزل على الأقل مع واحد أو أكثر من أفرع الفنون الأخرى، ومن هنا تأتي أهمية أن يحوي إصدار واحد كل الفنون بما يتيحه ذلك من تغذية فكرية وروحية منتظمة للمطلعين على الإصدار من الفنانين وبما يتضمنه من ثقافة فنية متنوعة لغير المتخصصين تسهم كثيرا في تربية الوجدان والارتقاء بالحس الجمالي للقارئ العربي.

شادية القشيري - مصر

منارة الفنانين العرب

جريدة الفنون أهي حقيقة أم سراب؟ عندما وجدت العدد الأول داخل مكتبة مصادفة لم أصدق عيني، تهيأ لي أنني أحلم أو أنني أسبح في أعماق الفن الأزلي حيث امتزج الإحساس بالفكرة بعيدا عن كل عالم مرئي. كان الفنان العربي أبكم ليس له لسان تفرقت أشلاؤه وتناثرت عبر تراب البلاد العربية باحثا عن الوصال، عن وسيلة تجمع بقاياه وتبعث فيه الروح ليقول للعالم أنا موجود يصارع الوحدة، والتهميش والنسيان وجد نفسه أسيرا، مقيدا لا يعرف الكثير عن الفنان العربي الآخر بعدما شدت عيناه إلى الفن الغربي فنهل منه حتى الثمالة.

وها هي جريدة الفنون اللسان والصرخة اخترقت الظلام السرمدي الذي كان يعيشه الفنان وكسرت الجدار، باعثة فيه النور والأمل.

أملي أن تكون الجريدة كوكبا ذريا ومنارة لكل الفنانين العرب وأن تجعل من الفن جزءا لا يتجزأ من الحياة اليومية للعربي.

وأخيرا أتمنى أن تشمل الجريدة مواضيع لها طابع تقني مع الاعتناء بجودة الصور الخاصة باللوحات الفنية في المستقبل.

تحياتي الخالصة لكل المشرفين على الجريدة.

فريد داز

رئيس جمعية البصمة للفنون التشكيلية - الجزائر

جريدة الفنون.. الجميلة

لا شيء يفرح القلب، ويسر الخاطر مثل صدور مطبوعة صحافية تحرض الإنسان على القراءة، وتنزعه من مطب الرتابة اليومية والحياة الباهتة، لتفتح أمامه آفاق الأسئلة الحرجة والإجابات القلقة والإبداع الممتع.

ويبدو أن دولة الكويت، ستظل سباقة في هذا المجال، فبعد أن أسعدتنا - ومازالت - منذ أكثر من أربعين عاما عندما أصدرت العدد الأول من أشهر مجلة عربية في النصف الثاني من القرن العشرين «العربي» (١٩٥٨)، ها هي تفاجئنا بمطبوعة جديدة، أزعم أنها ستضيف رصيدا وفيرا إلى بنك الإبداع العربي العامر بأعذب الإنجازات.

«جريدة الفنون» هي اسم هذه المطبوعة الجديدة، وقد وصفت بأنها «شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت»، أما رئيس التحرير فهو الدكتور محمد الرميحي الذي تولى رئاسة تحرير مجلة «العربي» موفورة الصيت (١٩٨٢ - ١٩٩٩) عقب الكاتب المصري الراحل أحمد بهاء الدين، ويشغل القاص طالب الرفاعي منصب مدير التحرير.

اللافت للانتباه، أن الكويت قررت أن تدعم اختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١، بتدشين هذه المطبوعة الجديدة، وهو ما لم تقدم عليه أي عاصمة ثقافية أخرى! ما يعني أنها لم توقف اهتمامها على تنظيم الفعاليات والمهرجانات الثقافية والفنية المختلفة طوال العام المشهود فقط، مثلما فعلت أخواتها من العواصم العربية الأخرى، بل أصرت على أن يكون حضورها الثقافي ناصعا حتى بعد انقضاء السنة المذكورة.

وكما هو معروف، ليس سوى الجرائد والمجلات ما يؤكد هذا الحضور ويغذيه، حيث تمثل المطبوعات الصحافية دورا محوريا مؤثرا في إشاعة مناخ ثقافي عام يوحد المزاج النفسي العربي... يهلل للتنوع والاختلاف، ويخاصم التشدد والانغلاق.

لقد وضع مؤسسو «جريدة الفنون» على عاتقهم مهمة جليلة هي أن تشمل المطبوعة معظم أفرع الفن، إن لم تكن كلها من مسرح وسينما إلى تشكيل وعمارة، ومن الموسيقى والغناء إلى التلفزيون والفيديو، مرورا بفنون الاستعراض والمتاحف وعروض الكتب.

وعلى الرغم من جسامة المهمة، فإن الفنون أثبت أن وراء هذه المطبوعة رجالا يقدرون خطورة الكلمة ودورها التثقيفي المهم، فضلا عن معرفتهم بتقاليد وآداب وفنون العمل الصحافي، لذا جاءت مبشرة ومنبئة بأننا أمام مطبوعة تبجل الفن الرفيع وتسمو بالإبداع المتفرد، حيث احتشدت بكل ما لذ وطاب من الفنون السمعية والبصرية... فقرأنا حوارات وتحقيقات ومقالات ودراسات أنجزها صحافيون وكتاب عرب محترفون، تربطهم وشائج عميقة بفنون الكتابة وعذاباتها.

كذلك يجب الإشادة بالعناية البالغة التي أولتها هذه الجريدة للفنون التشكيلية، حيث خصصت لها عشر صفحات كاملة - إذا استثنينا باب المتاحف - من مجموع صفحاتها البالغ ٦٤ صفحة، وهو رقم ضخم في زمن لا يولي هذا الجانب الاهتمام الذي يليق به، على الرغم من غزارة وجودة إنتاج التشكيليين العرب الذي يملأ قاعات المعارض المحلية والدولية طوال العام.

وإمعانا في تأكيد انحيازها للفنون الجميلة، خصصت المجلة ثلاث صفحات أخرى لنشر نماذج من ابداعات أحد الفنانيين التشكيليين. صحيح أن «جريدة الفنون» قد حظيت بنعمة الطباعة الملونة الجيدة والورق المصقول، إلا أن ذلك لا يمنع من إبداء ملاحظتين أرجو أن يتسع لهما صدر القائمين على هذه المطبوعة.

الأول يتعلق بحجمها الذي يبلغ ٢٧,٥ X٣٧,٥ سم، وهو حجم ضخم أزعم أنه لا يساعد المرء على القراءة بيسر، حيث يصعب الإمساك به جيدا، فلا هي تنتمي إلى فصيلة المجلات التي يستطيع الإنسان أن يقبض عليها بإحكام، ولا هي من عائلة الجرائد التي تمرس القارئ طوال أعوام كثيرة على كيفية التعامل معها. أما الملاحظة الثانية فتتمثل في المساحة التي يحتلها العنوان «جريدة الفنون» من حجم الغلاف ككل، إذ يخيل إلي أنه أصغر مما ينبغي، خاصة أن لونه حرمه من الحضور الواجب توافره لأي عنوان، بسبب عدم تجانسه مع اللون السائد للغلاف.

ومع ذلك تظل فرحتنا بصدور «جريدة الفنون» عارمة، لأنها إضافة جادة وندية، في زمن أشيع عنه أنه أفقد الكلمة المكتوبة بريقها لحساب الكمبيوتر والإنترنت والقنوات التلفزيونية، وأن الإبداع الجاد مشطوب من جدول أعمال هذا الزمن! فهنيئا للكويت عاصمتها الثقافية وهنيئا لكل المبدعين العرب «جريدة الفنون» ◆

ناصر عراق - مجلة الصدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

في وقت تجتاح فيه موجة أفلام السينما الأمريكية - الهوليودية دول العالم بأسره، بما في ذلك دول أوروبا، وبسبب من تمكن وضخامة وروعة وإتقان إنتاجاتها المتتالية، فإن سينمات العالم تنظر بحسرة وعجز، وربما بضيق وتحدٍ إلى المسافة الكبيرة والبينة التي تفصل بينها وبين أفلام هوليوود، خصوصا ماكينة الدعاية الأمريكية، التي درجت على صرف الملايين للإعلان عن تلك الأفلام، والترويج لها في جميع وسائل الإعلام المرئية والمقروءة، وبما يفرض حضور وهيمنة وطغيان هذه الأفلام برموزها على أي أفلام أخرى، وفي أي مكان تعرض فيه!.

الكويت، وضمن فعالياتها باختيارها عاصمة للثقافة العربية، استضافت (أيام السينما العربية المميزة)، وذلك في الفترة من ٤ إلى ١٠ أبريل/ نيسان ٢٠٠١، وبحضور كوكبة طيبة من مخرجي ونجوم ونقاد السينما العربية، حيث عُرض ما مجموعه (١٦) فيلما روائيا وتسجيليا، إضافة إلى تنظيم ندوة بعنوان (السينما العربية.. نظرة مستقبلية).. جريدة الفنون شاركت بحضورها في هذه التظاهرة، ومن ذلك ترصد كلمتها هنا حول فيلم الافتتاح الكويتي (السدرة)، لمخرجه الشاب وليد العوضي.

وليد العوضي، اسم سينمائي كويتي لمع خلال السنوات القليلة الماضية. درس العوضي الهندسة المدنية، وتخرج في كلية الهندسة والبترول - جامعة الكويت، العام ١٩٨٩، ليغادر بعدها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ليحصل العام ١٩٩٦، على شهادة الإخراج السينمائي من أكاديمية السينما في نيويورك.

عمل وليد العوضي في بداية مشواره السينمائي مع المخرج الألماني العالمي «وارنر هيرتزوج» مدير موقع، لتصوير فيلم عالمي عن الآثار البيئية المترتبة على غزو النظام العراقي لدولة الكويت. وفي العام ١٩٩٥، أخرج الفيلم التلفزيوني الوثائقي (لحظة من الزمن)، الذي حصد العديد من الجوائز، نذكر منها:

- الجائزة النهائية لأفضل فيلم تلفزيوني وثائقي في المهرجان العالمي الثامن والعشرين للأفلام التلفزيونية، بمدينة «هيوستن» ١٩٩٥.
- الجائزة النهائية «تيلي أورد» بمدينة أهايو ١٩٩٥.
- الجائزة النهائية لمهرجان شيكاغو للأفلام ١٩٩٩.

كما عمل العوضي منتجا مع قناة «ديسكفري» الأمريكية للفيلم الوثائقي (داخل حرب الخليج)، وكذا الفيلم الوثائقي (هاتف من الكويت) العام ١٩٩٩.

(السدرة) فيلم سينمائي كويتي قصير مدته (٣٢ دقيقة)، لعب دور البطولة فيه الممثل الكويتي القدير سعد الفرج، سيناريو وإخراج وليد العوضي.. يلتقط الفيلم لحظات مفصلا في تاريخ دولة الكويت والمنطقة، تلك اللحظات التي سبقت تحرير الكويت، فجر يوم السادس والعشرين من فبراير/ شباط العام ١٩٩١.

الفيلم في محصلته يقوم على قراءة مأزق العلاقة بين رجل عسكري سابق (سعد الفرج)، وحفيدته الطفلة (ختام)، وذلك بعد أن قتل جنود النظام العراقي والدي الطفلة، حيث يجد الجد نفسه عاجزا عن مواجهة حفيدته الطفلة بالحقيقة، والتصريح لها بمقتل أبويها، وإيجاد التبرير لذلك.

في بداية الفيلم يأتمن الجد الطفلة على نفسها، بوضعها في خزانة الثياب، ليتركها وحيدة في البيت ويخرج إلى المسجد، مكان اللقاء المفضل للكويتيين في أثناء الغزو، وذلك لتبادل الأخبار وتوصيل النقود إلى المحتاجين، والاتفاق على أي عملية مقاومة، والشد من أزر بعضهم بعضا. الجد في طريقه إلى المسجد، يعبر نقطة السيطرة العسكرية العراقية المرابطة أمام بيته، وسط تحقيرهم واستخفافهم به.

في المسجد، يوزع الجد المنشورات والنقود، ويأخذ طريقه لأداء صلاته، لينطلق بعدها الفرح بخبر التحرير. لكن خبر التحرير ينزل صاعقا وناقصا على قلب الرجل. الغزو ومن ثم الاحتلال أخذا منه ولده وزوجة ولده، وترك له حفيدته الطفلة وتساؤلها الملح: أين ذهبا، ومتى يأتي أبي وأمي؟ الجد يتقبل تهاني التحرير بقلب مثلوم موزع، تتسارع الذكريات على رأسه، يرى عبثية موت ابنه وزوجته، وحرق منزلهما. يعود مسرعا لأخذ حفيدته، التي كانت على وشك الوقوع بيد أحد عسكر نقطة السيطرة، والذي يُقتل وتُستعاد الطفلة إلى حضن جدها.

اندحر الغزاة وتحررت الكويت، لكن مَن يعيد الموتى؟ وكيف السبيل لمواجهة الواقع؟ أهل الكويت يخرجون بفرحهم ورقصهم إلى الشوارع، بينما ألسنة الدخان الأسود، ترسم الخلفية. الجيش الكويتي يدخل أراضي بلده ، وحده الجد يركب السيارة وبجانبه حفيدته، يسير معاكسا الجميع، يقصد شجرة السدرة، تلك الشجرة المباركة، رمز الطهر والأصالة. يقصد السدرة، يحفر تحتها، ليستخرج صرة «بشماغ» يعود له، وقد كتب فيه وصيته.. احتوت الصرة أشياءه العزيزة، نياشينه العسكرية، وبعض صور أسرته، دفترا لذكرياته. يغيب لبرهة ثم يرجع.. كان من المفترض أن يكون هو الشهيد، وأن تكون هذه الأغراض بين يدي ابنه. لكن، إرادة الحياة شاءت له أن يبقى. وكمن يعثر على جذره وبقايا عمره السالف، يطوي الجد الصرة. ينهض وعزمه على بدء جديد، لمواصلة رحلة الحياة، يحتضن الطفلة ويضمها إلى صدره، معلنا عن توحده بها، وإصراره على الالتحام بمن بقي له من أسرته، ولينفض عن نفسه حمل كابوس ثقيل حط فوق روحه لمدة سبعة أشهر.

(السدرة) فيلم يبتعد كثيرا عن المباشرة، يدين أهوال الحرب العمياء، مناديا بالسلام والمحبة، ومقدما مشهدا إنسانيا مؤثرا، خصوصا أداء الفنان سعد الفرج المتميز، وقدرته الإيحائية على رسم عوالمه الداخلية، وسط موسيقى تصويرية مؤثرة، مرددة ما يشبه صراخا ملتاعا، ليشكل الخلفية المكملة لترجمة عالم البطل، وكذا زاوية اختيار اللقطة، والقدرة على الانتقال من مشهد إلى آخر وبأقل قدر من الكلمات.

(السدرة)، فيلم كويتي جديد، يأتي وسط احتفالية الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١، فيلم يأخذ بأحدث أساليب التقنية السينمائية الهوليوودية، فيلم يطرح قضية إنسانية، وبأسلوب راقٍ، وبما يشرِّف حركة السينما الكويتية، ويعلي من شأنها، ويجعلها حاضرة في المحافل السينمائية العالمية.. من جريدة الفنون تحية كبيرة لكل من عمل على أن يرى هذا العمل النور، وعلى رأس هؤلاء المخرج المبدع وليد العوضي.

إلى اللقاء

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون

رسم و قصيدة

صفوان داحول و أحمد الشهاوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إغْراءُ الحشائش

فِي غُرْفَةٍ مَجْهُولَةٍ
مِنْ نُقْطَةٍ سَوْدَاءَ فِي هَذَا البَدَدْ
أَنْتَ انْتَقيْتَ نِسَاءَكَ
وَدَخَلْتَ غَابَةَ ذِكْرَيَاتٍ
وَوَضَعْتَ إِصْبَعَ نَارِهِنَّ
فِي قَلَقِ الثُّقُوبْ
حَمَلْتَ شَمْساً مَاحِقَةً

سَوْدَاءَ لا تَمْشِي
مَاتَ عَنْهَا العَارِفُونَ
رَكِبُوا سَفَائِنَهُمْ
إلى جِهَةِ النَّدَى وَالصَّمْتْ
«فَارْكَبْ سَفِينَةَ ذَاتِكَ
لا تَرْفَعْ شِرَاعاً»
فَالموجُ مَوْجُكْ
والرِّيحُ أَنْفَاسُكْ
أَصَابِعُ الذِّكْرَى زَبَدْ
زَبَدٌ لِيَبْقَى
لِتُفْتَتَحَ المَوَاسِمُ،
مِنْ وَحْيِ كَأْسٍ بَيَاضِهِ

سَأَسِيرُ نَحْوَكْ
سَأَدُوسُ كُلَّ حُرُوفِ مَوْتَايَ
وَأَنْجُو
سَأُخَلِّصُ النَّخْلَ من أَعْطَافِهِ
وَأَرُوحُ للدَّالِ الشريدةِ في سَمَائِكْ
وَأَكُونُ سَيِّدَةَ اليَتَامَى
سَأُقَدِّمُ الإغْرَاءَ لَكْ
لُغَةً
تُذَوِّبُهَا الكُؤُوسُ
وَأَخْلَعُ التَّارِيخَ عَنِّي
وَأَدُسُّ الحَشَائِشَ في يَدَيْكْ.

طباعة: الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع
تلفون: [illegible] - الكويت